

**PROCESO CREATIVO DE LA COMPOSICIÓN MUSICAL NOCTURNO I PARA
CUARTETO VOCAL MIXTO (SATB), CUARTETO TÍPICO ANDINO
COLOMBIANO Y CONTRABAJO, BASADO EN EL POEMA HOMONIMO DE LA
POETISA COLOMBIANA GERTRUDIS PEÑUELA “LAURA VICTORIA”**

TATIANA RENTERÍA DÍAZ

COD.1088300042



**FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA LICENCIATURA EN MÚSICA
PEREIRA
2018**

**PROCESO CREATIVO DE LA COMPOSICIÓN MUSICAL NOCTURNO I PARA
CUARTETO VOCAL MIXTO (SATB), CUARTETO TÍPICO ANDINO
COLOMBIANO Y CONTRABAJO, BASADO EN EL POEMA HOMONIMO DE LA
POETISA COLOMBIANA GERTRUDIS PEÑUELA “LAURA VICTORIA”**

TATIANA RENTERÍA DÍAZ

Trabajo de Grado presentado para optar al título de Licenciada en Música

**Director
Jorge Andrés Etayo Sánchez
Licenciado en Música y Especialista en Teoría de la Música**

**UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA LICENCIATURA EN MÚSICA
PEREIRA
2018**

Nota de aceptación

Firma del Director

Firma del Jurado

Firma del Jurado

Pereira, 19 de Julio del 2018

AGRADECIMIENTOS

A Dios por el don de la vida que ha traído consigo el don de la música.

A mi familia, especialmente a mis padres por su paciencia, todo su apoyo y máximo ejemplo de fortaleza, voluntad, perseverancia y amor incondicional.

A los maestros que me han apoyado en este proceso, el director del presente trabajo Jorge A. Etayo y el asesor Carlos Uribe Beltrán. También, a los profesores que fueron guías en demás procesos importantes para culminar mis estudios en el pregrado y de quienes he aprendido para la vida y el quehacer musical: Alba Lucía García, Edison Sandoval, Alejandro Montoya, Luis Guillermo Quijano y Benjamín Cardona.

CRÉDITOS

Relación de personas que participarán en este proyecto

1	NOMBRE COMPLETO: Tatiana Rentería Díaz		
FUNCIÓN EN EL PROYECTO			
Autor	<input checked="" type="checkbox"/>	Asesor	<input type="checkbox"/>
		Director	<input type="checkbox"/>
CORREO ELECTRÓNICO: tati9206@hotmail.com			
INFORMACIÓN ACADÉMICA			
Estudiante de Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira.			
2	NOMBRE COMPLETO: Jorge Andrés Etayo Sánchez		
FUNCIÓN EN EL PROYECTO			
Autor	<input type="checkbox"/>	Asesor	<input type="checkbox"/>
		Director	<input checked="" type="checkbox"/>
CORREO ELECTRÓNICO: sanders@utp.edu.co			
INFORMACIÓN ACADÉMICA			
Licenciado en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira, Especialista en Teoría de la Música .			
3	NOMBRE COMPLETO: Carlos Eduardo Uribe Beltrán		
FUNCIÓN EN EL PROYECTO			
Autor	<input type="checkbox"/>	Asesor	<input checked="" type="checkbox"/>
		Director	<input type="checkbox"/>
CORREO ELECTRÓNICO: musico@utp.edu.co			
INFORMACIÓN ACADÉMICA			
Licenciado en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira, Especialista en Docencia Universitaria, Magister en Comunicación Educativa, Magister en Educación Docente.			

CONTENIDO

	Pág.
LISTA DE ANEXOS	12
RESUMEN	13
ABSTRACT	14
INTRODUCCIÓN	15
GLOSARIO	16
1. ÁREA PROBLEMÁTICA	18
2. OBJETIVOS	20
2.1 OBJETIVO GENERAL	20
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	20
2.3 PROPOSITOS	20
3. JUSTIFICACIÓN	21
4. MARCO TEÓRICO	22
4.1 CREACIÓN MUSICAL	22
4.1.1 Incubación e iluminación	23
4.1.2 Materia prima musical	23
4.1.3 Definición de los recursos musicales más relevantes utilizados en la obra musical Nocturno I.	23
4.1.3.1 Escalas musicales	24
4.1.3.2 Acordes de séptima, novena, oncenava y trecena	26
4.1.3.3 Politonalidad y polimodalidad	26
4.1.3.4 Acordes cuartales	27
4.1.3.5 Acordes con notas añadidas	27
4.1.3.6 Polirritmia y ritmos cruzados	27
4.1.3.7 Textura	27
4.1.3.8 Forma	28
4.1.4 Instrumentación Musical.	29
4.1.4.1. Instrumentos típicos de la zona andina y contrabajo.	29
4.1.4.2. Cuarteto Vocal Mixto.	32
4.2. LAURA VICTORIA, Gertrudis Peñuela Eslava	32
4.3 ANTECEDENTES	33
4.3.1 Antecedente Internacional	33
4.3.2 Antecedente Nacional	33
4.3.3 Antecedente Local	33
5. METODOLOGÍA	35
5.1 TIPO DE TRABAJO	35
5.2 PROCEDIMIENTO	35
5.2.1 Fase 1. Descripción del proceso creativo de la composición musical Nocturno	36
5.2.2 Fase 2 Descripción de la estructuración de la composición musical.	36

5.2.3. Realizar un proceso creativo melódico, armónico y rítmico para la organología que conformará la composición musical.	36
6. RESULTADOS	37
6.1 DESCRIPCIÓN DEL PROCESO CREATIVO DE LA COMPOSICIÓN MUSICAL NOCTURNO I	37
6.1.2 Descripción de los momentos de <i>Incubación</i> e <i>Iluminación</i> del proceso creativo de la obra musical Nocturno I.	39
CONCLUSIONES PRELIMINARES	39
6.2 ESTRUCTURACIÓN DE LA COMPOSICIÓN MUSICAL NOCTURNO I	39
6.2.1Carácter y tempo de la composición musical Nocturno I.	39
6.2.2. Relación de la estructura del poema con la forma y estructura discurso musical.	40
6.2.3 Análisis del material motivico frase y periodo como de los elementos de contraste y continuidad.	41
CONCLUSIONES PRELIMINARES	49
6.3 PROCESO CREATIVO MELÓDICO, ARMÓNICO Y RÍTMICO PARA LA ORGANOLOGÍA QUE CONFORMARÁ LA COMPOSICIÓN MUSICAL.	49
6.3.1. Relación de la estructuración melódica de la composición musical Nocturno I, con la métrica de los versos del poema homónimo.	50
6.3.2 Análisis de los elementos armónicos y texturales.	57
CONCLUSIONES PRELIMINARES.	71
7. CONCLUSIONES	72
8. RECOMENDACIONES	73
BIBLIOGRAFÍA	74
ANEXOS	CD

IMÁGENES

	Pág.
<i>Imagen 1</i> , Orden de los Modos de más “Sombrio” a más “Brillante”, Armonía del Siglo XX de Vincent Persichetti, Pag. 23 y 34.	24
<i>Imagen 2</i> , Escala hexatónica de Tonos enteros a partir de Do.	25
<i>Imagen 3</i> , Escala pentatónica menor, mayor y suspendida.	25
<i>Imagen 4</i> , Escala Mayor (melódica), mayor armónica y doblemente armónica a partir de Do	25
<i>Imagen 5</i> , Teoría del Jazz, Jaime Jaramillo. Acordes del centro tonal mayor melódico.	26
<i>Imagen 6</i> , Teoría del Jazz, Jaime Jaramillo. Acordes del centro tonal mayor armónico.	26
<i>Imagen 7</i> , Polo Vallejo, <i>del pulso a la poliritmia</i> . Ritmos cruzados.	27
<i>Imagen 8</i> , registro Bandola.	29
<i>Imagen 9</i> , registro Tiple.	30
<i>Imagen 10</i> , registro Guitarra.	31
<i>Imagen 11</i> , registro Contrabajo.	31
<i>Imagen 12</i> , Registro SATB	32
<i>Imagen 13</i> , Fotografía del primer boceto de la composición musical Nocturno I	38
<i>Imagen 14</i> , Fotografía del boceto de la estrofa II de la composición musical Nocturno I	38
<i>Imagen 15</i> , 1ra frase del Nocturno I estrofa I. Compás del 1 al 8.	41
<i>Imagen 16</i> , 2da frase, Nocturno 1 estrofa I. Compás 9 al 12.	42
<i>Imagen 17</i> , Nocturno I. Compás del 13 al 16. Variación motivo 4 y motivo 5	42
<i>Imagen 18</i> , Fragmento Nocturno I, compás 19 al 24. Motivos de la estrofa II	43
<i>Imagen 19</i> , Fragmento Nocturno I, compás 37 al 39. Nuevas variaciones del motivo 2.	43
<i>Imagen 20</i> , Fragmento Nocturno I, compás 31 al 36. Nuevo motivo	44
<i>Imagen 21</i> , Fragmento Nocturno I, compás 82 al 91. Patrón rítmico de la bandola 1 de la estrofa III retomado en la estrofa VI.	44
<i>Imagen 22</i> , Nocturno I estrofa IV. 1ra frase	44
<i>Imagen 23</i> , Nocturno 1 estrofa IV. 2da frase.	44
<i>Imagen 24</i> , Fragmento Nocturno I, estrofa VI compás 75 al 77. Motivo 1	45
<i>Imagen 25</i> , variación del motivo 2	45
<i>Imagen 26</i> , Fragmento Nocturno I, estrofa VI compás 98 al 99. Fragmento de la variación del motivo 2	45
<i>Imagen 27</i> , Ostinato Estrofa IV	46
<i>Imagen 28</i> , Ostinato a la quinta Estrofa VI (c. 101 y 105)	46
<i>Imagen 29</i> , Fragmento Nocturno I, Estrofa VI (c. 106 al 107) motivo (ostinato IV estrofa) a la quinta expuesto por la contra-alto.	46
<i>Imagen 30</i> , Fragmento Nocturno I estrofa VI compás 82 al 87. Yuxtaposición de los versos 1 y 2.	46
<i>Imagen 31</i> , Fragmento Nocturno I estrofa VII compás 131 al 137. Re-exposición de los motivos 1, 2 y 3.	47

<i>Imagen 32, Fragmento Nocturno I, Estrofa II (c. 18 al 20) Relación de las dinámicas con la armonía.</i>	47
<i>Imagen 33, Fragmento Nocturno I, Estrofa IV (c. 61 al 62). Relación de las dinámicas, la textura y la armonía.</i>	48
<i>Imagen 34, Fragmento Nocturno I, Estrofa V (c. 71 al 75) fragmento del recitativo de la contralto.</i>	48
<i>Imagen 35, Fragmento Nocturno I, Estrofa V (c. 75 al 76) fragmento del acompañamiento de la guitarra y el contrabajo para el recitativo</i>	49
<i>Imagen 36, Línea de altitudes de los versos Estrofa I.</i>	
<i>Imagen 37, Línea de altitudes de los versos Estrofa II.</i>	50
<i>Imagen 38, Línea de altitudes de los versos Estrofa III.</i>	50
<i>Imagen 39, Línea de altitudes de los versos Estrofa IV.</i>	51
<i>Imagen 40, Línea de altitudes de los versos Estrofa IV.</i>	51
<i>Imagen 41, Línea de altitudes de los versos Estrofa VI, parte 1</i>	51
<i>Imagen 42, Línea de altitudes de los versos Estrofa VI, parte 2</i>	52
<i>Imagen 43, Línea de altitudes de los versos Estrofa VII.</i>	52
<i>Imagen 43, Fragmento del Nocturno I, Estrofa I, compás 5 al 11. Enlaces armónicos, escalas y ostinato.</i>	58
<i>Imagen 44, Fragmento del Nocturno I, Estrofa I y II, compás 15 al 18. Enlaces armónicos, escalas y ostinatos</i>	59
<i>Imagen 45, Fragmento del Nocturno I, Estrofa II, compás 19 al 23. Enlaces armónicos, escalas y ostinatos.</i>	60
<i>Imagen 46, Fragmento del Nocturno I, Estrofa II, compás 24 al 26. Final de frase, puente.</i>	61
<i>Imagen 47, Fragmento del Nocturno I, Estrofa III, compás 30 al 36. Armonía, cambio textural, poliritmia.</i>	62
<i>Imagen 48, Fragmento del Nocturno I, Estrofa III, compás 45 al 48. Armonía, cambio textural, poliritmia.</i>	62
<i>Imagen 49, Fragmento del Nocturno I, Estrofa IV, compás 58 al 63. Armonía, cambio textural, homofonía, poliritmia y polimetría</i>	63
<i>Imagen 50, Fragmento del Nocturno I, Puente instrumental, compás 64 al 69.</i>	64
<i>Imagen 51, Fragmento del Nocturno I, Estrofa V, compás 74 al 79. Recitativo contralto.</i>	64
<i>Imagen 52, Fragmento del Nocturno I, Estrofa VI compás 82 al 89. Puente instrumental.</i>	65
<i>Imagen 53, Cambio de modo en motivo por cuartas, de A a F#.</i>	66
<i>Imagen 54, Final de frase compás 95-96, arpeggios quebrados y ascendentes.</i>	66
<i>Imagen 55, Fragmento del Nocturno I, Estrofa VI compás 101 al 105.</i>	67
<i>Imagen 56, Fragmento Nocturno I, Estrofa VI, compás 106 al 111.</i>	68
<i>Imagen 57, Fragmento Nocturno I, Estrofa VI, compás 117 al 124.</i>	69
<i>Imagen 58, Fragmento Nocturno I, Estrofa VII, compás 127 al 134.</i>	70
<i>Imagen 59, Fragmento Nocturno I, Estrofa VII, compás 135 al 137.</i>	70

TABLAS

	Pág.
<i>Tabla 1</i> , Número de cuerdas y afinación de la Bandola.	29
<i>Tabla 2</i> , Número de cuerdas y afinación del Tiple.	30
<i>Tabla 3</i> . Número de cuerdas y afinación de la guitarra.	31
<i>Tabla 4</i> . Número de cuerdas y afinación del contrabajo.	31
<i>Tabla 5</i> , tempo y carácter <i>Nocturno I</i> .	40
<i>Tabla 6</i> , Relación estructura y significado del poema con el discurso musical.	40
<i>Tabla 7</i> , Estrofa II, relación de los versos con la semifrase, frase y periodo	43
<i>Tabla 8</i> , Estrofa IV, relación de los versos con la semifrase, frase y periodo	44
<i>Tabla 9</i> , Estrofa VI del verso 3 al 10, relación de los versos con la semifrase, frase y periodo.	46
<i>Tabla 10</i> , Conversión cifrado de las notas en español al anglosajón	49

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A. Poema *Nocturno I* de la escritora colombiana “Laura Victoria”

ANEXO B. Cronograma de Actividades

ANEXO C. Score + partes, Nocturno I

ANEXO D. Video de la composición Nocturno I (partitura + audio)

ANEXO E. Audio (garritan) de la composición Nocturno I

ANEXO F. Score, Ode to Death + Análisis.

ANEXO G. Análisis del poema *Nocturno I*

RESUMEN

Este trabajo ha tenido como finalidad crear una composición musical basada en el texto poético *Nocturno I* de la escritora colombiana Gertrudis Peñuela “Laura Victoria”¹, para la organología de Tiple, Guitarra, Bandola, Contrabajo y Cuarteto Vocal Mixto (Soprano, Alto, Tenor y Bajo) ya que no se encuentran registros de composiciones musicales originarias para dicha instrumentación.

Se describieron dos fases relevantes durante el proceso creativo de la obra musical *Nocturno I*, *la incubación y la iluminación*, mencionadas en *Anatomía de la Creatividad* de Llorenç Guilera. Por otra parte, se analizaron los elementos musicales empleados en la composición musical *Nocturno I*, nombre homónimo al texto poético seleccionado.

Como resultado, se logró crear una obra musical originaria para el formato instrumental mencionado, abriendo un camino para utilizar instrumentos típicos andinos colombianos en conjunto con el coro en la música contemporánea, generando novedad e innovación al respecto, además de resaltar y rememorar la figura de la escritora colombiana “Laura Victoria” musicalizando uno de sus poemas.

Palabras clave: Composición, coro, instrumentos típicos, música contemporánea, poesía.

¹ Seudónimo literario utilizado por Gertrudis Peñuela como poetisa.

ABSTRACT

The present paper aimed at creating a musical composition based on the poetic text *Nocturno I* by the Colombian writer Gertrudis Peñuela, known with the pseudonym of Laura Victoria. This composition, was made for the organology of Tiple, Guitar, Bandola, Double Bass and Mixed Vocal Quartet (Soprano, Alto, Tenor and Bass) inasmuch as there were no records of original musical compositions for such instrumentation.

Two relevant phases, *the incubation and the illumination*, mentioned in the *Anatomía de la Creatividad* by Llorenc Guilera were described during the creative process of the musical piece *Nocturno I*. In addition, the elements implemented in the musical composition "Nocturno I", a homonymous name to the selected poetic text, were analyzed.

As a result, an original musical work was created for the aforementioned instrumental format, opening the possibilities to use Andean Colombian folk instruments linked to contemporary music choir. This, innovative product also highlighted and recognized a Colombian writer, musicalizing one of her poems.

Keywords: composition, choir, folk instruments, contemporary music, poetry.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo trata de un proceso de creación musical por medio de la intuición y el uso de aspectos teóricos musicales como el manejo de la textura, la armonía, la estructuración del discurso musical, entre otros, que fueron aplicados al discurso musical y usados para el análisis de la composición después de finalizada.

La instrumentación musical usada en el proceso de creación musical vincula el cuarteto vocal mixto, el cuarteto típico andino colombiano (SATB) y el contrabajo como paleta tímbrica, además se emplea un texto poético en la composición musical y aprovechando esto se eligió a la poetisa colombiana “Laura Victoria” quien fue una figura importante en la poesía erótica femenina de siglo XX en Colombia. El poema de la poetisa que se escogió fue *Nocturno I*, un poema extenso, de siete estrofas y escrito en verso libre, en los anexos de este trabajo se puede consultar el análisis realizado de dicho poema.

Parte de la motivación para llevar a cabo un proceso de creación musical fue el desvincular los instrumentos típicos andinos colombianos (bandola, tiple y guitarra) de lo que interpretan de manera habitual (bambuco, pasillo, guabina, entre otros) y agruparlos con el coro, específicamente el cuarteto vocal mixto (Soprano, Alto, Tenor y Bajo) para buscar una sonoridad que se asemejará a la música vocal acompañada por un conjunto instrumental de cámara. Posteriormente en el proceso compositivo se suma al formato instrumental el contrabajo para fortalecer el registro grave.

GLOSARIO

Armonía: “Es el termino técnico que designa la coincidencia de tres o más alturas diferentes”²

Coral: “(del al. *Choral*). Himno congregacional estrófico de la iglesia protestante en Alemania. El término alemán significaba originalmente una melodía de canto llano cantada en coro, pero desde finales del siglo XVI su significado se amplió para incluir himnos vernáculos. (...) Estrictamente hablando, la palabra “coral” Significa tanto el texto como la melodía de un himno, considerados una unidad, pero el término se usa con frecuencia para escribir sólo la música, ya sea una melodía de una sola línea o una versión totalmente armonizada como en las adaptaciones a cuatro partes de Bach.”³

Intuición: “f. Facultad de comprender las cosas instantáneamente, sin necesidad de razonamiento.”⁴

Melodía: “(...) Podemos definir la melodía como una sucesión de sonidos de distinta altura animados por el ritmo”⁵

Métrica: (*poesía*). “Encargada de estudiar las normas de construcción de los versos, estrofas y poemas. En los últimos años estos han variado mucho, casi que han desaparecido. Con la métrica encontramos o situamos el número de sílabas que tiene cada verso.”⁶

Ostinato: “Frase melódica, rítmica o acordal relativamente corta, repetida constantemente a lo largo de una pieza o sección de ésta. Uno de los recursos más comunes y eficaces para lograr continuidad musical, el *ostinato* no es simplemente repetitivo como el acompañamiento de un vals vienés, sino que cumple también funciones estructurales y temáticas.”⁷

Poema: “m. Obra poética normalmente en verso.”⁸

² TOCH, Ernst. Elementos constitutivos de la música. Barcelona. Idea Book, S.A.2001, p.33

³ LATHAM, Alison. Diccionario Enciclopédico de la Música. México D.F. Fondo de Cultura Económica. 2008, p. 377.

⁴ Real Academia Española, definición de “intuición”. [en línea]. [revisado el 15 de julio del 2018] Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=M0c4PHd>

⁵ TOCH, Ernst. La melodía. Barcelona. Editorial Labor S.A.1989, p.24.

⁶ GONZÁLEZ AGUIERRE, Umberto de Jesús. Conceptos Poéticos para Bachillerato. Pereira. Fondo Editorial de Risaralda. 2013, p .18.

⁷ LATHAM. Op. Cit., p..1138-1339

⁸ Definición de la palabra Poema [En línea]. Madrid. Real Academia Española, 2017. Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=TURIRHc>

Recitativo: “los cantos destinados a la recitación de plegarias y lecturas de la biblia bordean los límites entre la palabra hablada y cantada. Constan de una sola nota de recitación (habitualmente en un La o un Do), sobre la cual se canta rápidamente cada versículo o período del texto. Esta nota de recitación se denomina también tenor o (en épocas posteriores) dominante; ocasionalmente se introducirá la nota vecina, superior o inferior para destacar algún canto importante.”⁹

Ritmo: (*versos*). “Tiene relación con la repetición acentual a lo largo del verso. Es también la entonación, la lúdica y musicalidad que el poeta imaginó o lo que imagina el lector y se compagina con el sujeto lirico yo-yo –yo –tu.”¹⁰

Ritmo:(*música*).“m. Mús. Proporción guardada entre los acentos, pausas y repeticiones de diversa duración en una composición musical.”

Tempo: “(it., “tempo”). Velocidad a la que se ejecuta una pieza musical. Se señala tradicionalmente de dos maneras: con indicaciones metronómicas (...) y con un sistema menos preciso de palabras en italiano, idioma usado por tradición aunque no de manera exclusiva (...)”¹¹

⁹ JAY GROUT, Donald. Historia de la música Occidental I. Alianza Editorial S.A. Madrid, 1984,1986, p 60-61.

¹⁰ *Ibíd.*, p.18.

¹¹ LATHAM. Op. Cit., p. 1499.

1. ÁREA PROBLEMÁTICA

1.1 Descripción del contexto. En el programa Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira, Localizada en la vereda la Julita en el suroriente del municipio de Pereira, se presenta la oportunidad de crear una obra musical basada en el poema Nocturno I de “Laura Victoria” (Anexo A) para cuarteto típico andino colombiano y cuarteto vocal mixto (SATB), durante el segundo semestre del año 2017 y el primer semestre del año 2018.

1.1.1 Definición del problema. En el programa de Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira, no se cuenta con la creación de una obra musical para la organología de contrabajo, guitarra, tiple, dos bandolas y cuarteto vocal mixto: soprano, alto, tenor y bajo, basada en el poema *Nocturno I* de la escritora colombiana “Laura Victoria”, del período 1904-2004. El proceso de musicalización requiere de la búsqueda tanto melódica como armónica, complementada por recursos vocales y rítmicos; para tales aspectos se diseñará un proceso metodológico tanto de registro como de análisis, convirtiéndose éstos en factores de análisis.

1.2 Aspectos que intervienen. Los aspectos que intervienen se basan en:

- La necesidad de realizar un proceso de creación musical.
- La necesidad de crear una composición musical que se vincule la música con un texto poético
- La idea de conjugar el cuarteto andino colombiano, el coro mixto y el contrabajo, como un formato instrumental capaz de brindar nuevas sonoridades en el acto compositivo.

1.2.1 Aspecto 1. Descripción del proceso creativo de la composición musical Nocturno I a través de los términos *incubación* e *iluminación*.

1.2.2 Aspecto 2. Descripción de la estructuración de la composición musical.

1.2.3 Aspecto 3. Realizar un proceso creativo melódico, armónico y rítmico para la organología que conformará la composición musical

1.3 Preguntas que guiarán la investigación. A partir del análisis de los hechos y factores descritos anteriormente se plantean las siguientes preguntas:

1.3.1 Pregunta general o hipótesis de trabajo

¿Qué aspectos teóricos y técnicos se deben tomar en cuenta para crear una obra musical basada en el poema *Nocturno I* de la escritora colombiana “Laura Victoria”, para Cuarteto Típico Andino Colombiano, Coro Mixto y Contrabajo?

1.3.2 Preguntas específicas

- ¿Cómo describir el proceso creativo de la composición musical Nocturno I a través de los términos *incubación* e *iluminación*?
- ¿Cómo describir la estructuración de la composición musical?
- ¿Cómo realizar un proceso creativo melódico, armónico y rítmico para la organología que conformará la composición musical?

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Crear una composición musical basada en el poema *Nocturno I* de la escritora colombiana “Laura Victoria”, para Cuarteto vocal mixto Cuarteto Típico Andino Colombiano y Contrabajo

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Describir el proceso creativo de la composición musical Nocturno I a través de los términos *incubación* e *iluminación*.
- Describir la estructuración de la composición musical
- Realizar un proceso creativo melódico, armónico y rítmico para la organología que conformará la obra musical

2.3 PROPÓSITOS

- Fomentar la realización de procesos creativos en el ámbito de la composición, en los estudiantes y profesores de la Universidad Tecnológica de Pereira, como parte integral del proceso de formación musical.
- Generar un punto de referencia para futuros estudiantes del programa de licenciatura en música de la Universidad Tecnológica de Pereira que deseen realizar procesos de creación musical basados en textos literarios.
- Exponer y resaltar a través de la música la obra de escritores colombianos.

3. JUSTIFICACIÓN

Novedad: Este proyecto se apoya en uno de los textos poéticos de la escritora colombiana “Laura Victoria” para realizar un proceso de creación musical, además de que toma como paleta instrumental el cuarteto típico andino colombiano, el coro mixto y el contrabajo para determinar la tímbrica de una obra musical. Todo esto en conjunto presenta gran novedad, ya que no se han encontrado registros de procesos y composiciones similares en la Universidad Tecnológica de Pereira ni a nivel nacional.

Interés: La primera persona favorecida con este proyecto es la autora, que además de ampliar su experiencia en el ámbito compositivo, puede acceder por medio de este trabajo al título de licenciada en música. Además, el programa de Licenciatura en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira y el ámbito académico a nivel nacional contará con un nuevo proceso de investigación en el aspecto de creación musical, de gran significancia para futuros aspirantes a ser profesionales en el área musical.

Utilidad: Este trabajo busca fortalecer los procesos compositivos en el programa de licenciatura en música de la Universidad Tecnológica de Pereira, y resaltar por medio de este proceso el trabajo de la escritora colombiana “Laura Victoria”

Viabilidad y Factibilidad: Es factible y viable puesto que se cuenta con experiencia en el campo creativo musical, contando con asesorías de especialistas en este ámbito y con la investigación bibliográfica pertinente para soportar el trabajo investigativo. Además, el presente trabajo no busca generar ingresos con la utilización del poema *Nocturno I* de “Laura Victoria”, respeta la autoría de la escritora, y hace uso del texto como parte de un proceso de aprendizaje musical.

Pertinencia: Es pertinente en la medida que fortalece las competencias obtenidas en el proceso educativo de quien lo realiza, además es requisito para optar al título de licenciada en música de la Universidad Tecnológica de Pereira.

4. MARCO TEÓRICO

4.1 CREACIÓN MUSICAL

La creatividad siendo factor primario en la naturaleza, ha sido pilar importante en el desarrollo de la civilización, ayudando a superar dificultades, convirtiéndose en motor generador de teorías, siendo sinónimo de progreso y lo que hoy en día nos ha llevado a la posibilidad de conocer y develar a profundidad distintas áreas de conocimiento, como por ejemplo el arte. En palabras de Erns Toch:

“...en el arte, como en la naturaleza, lo primero en aparecer es la creación; después, en segundo lugar, la teoría que trata de describirla y explicarla. Sin embargo, esta secuencia no excluye la posibilidad de que la teoría, al reunir sus observaciones y extraer sus conclusiones, también –por medio de la especulación y el perfeccionamiento- allane el terreno para nuevos descubrimientos o anticipe acontecimientos futuros.”¹²

Es gracias al perfeccionamiento gestado por el acto creativo, que se ha desencadenado “sin frenos” una búsqueda constante de la individualidad de quien crea y profundiza, en este caso, en la música.

La música desde sus orígenes ha sido parte de la expresión cultural de cada pueblo, manifestando creencias religiosas, místicas, sociales, políticas, científicas, diferenciando épocas, estilos y compositores. Como en cualquier otra área, este proceso lleva consigo, la construcción, el desarrollo, y conjunción de una o varias ideas, en este caso musicales, ordenadas y establecidas por el compositor, sin importar si es música de carácter religioso, popular, folclórico, instrumental, entre otras. La organización y yuxtaposición de los elementos primarios en la música tales como el sonido y el silencio existentes en el tiempo, de los cuales se desprenden el timbre, la noción de ritmo, melodía, armonía y textura, hacen legible el discurso creado y la intención del compositor, en palabras de Arnold Schönberg, “*Sin organización la música sería una masa amorfa, tan ininteligible como un ensayo sin signos de puntuación, o tan inconexa como una conversación que salta sin propósito alguno de un tema a otro*”¹³

La capacidad de dar solución a uno o varios problemas (de conectar, de legibilidad de las ideas, de generar bienestar, etc.), está ligada a la capacidad creadora natural en el ser humano, esta puede fortalecerse o no en el ámbito educativo, es por esto que es base fundamental que complementa y consagra usualmente a un músico en formación, dando un atisbo de lo aprendido en su proceso educativo, complementando esto con lo expresado por Llorenç Guilera en su libro *Anatomía*

¹² TOCH, Erns. Elementos Constitutivos de la Música. Barcelona, IDEA BOOKS S.A. 2001, p.26.

¹³ SCHOENBERG, Arnold. Fundamentos de la Composición Musical. Madrid. REAL MUSICAL. 2004, p.11.

de la creatividad: “Un bagaje más rico de soluciones ingeniosas en todos los ámbitos contribuye, por ósmosis, a que el sistema educativo sea más efectivo en la transmisión de la imaginación y la inventiva, con lo cual se desarrollará con mayor potencia la creatividad de los alumnos, cerrándose así el triángulo virtuoso de crecimiento del país en creatividad e innovación”¹⁴

4.1.1. Incubación e iluminación. Estos dos conceptos son nombrados por Llorenc de Guilera en su libro *Anatomía de la creatividad*, vale la pena hacer mención de ellos ya que pueden brindar claridad para explicar y sustentar los momentos críticos durante el proceso de la composición de Nocturno I. Llorenc Guilera los define de la siguiente manera: “La incubación consiste en relajar la mente cuando ha transcurrido el tiempo de reflexión y no hemos hallado la solución deseada a pesar de los esfuerzos realizados. Se trata de dejar reposar la mente racional para que el inconsciente cognitivo pueda aflorar y nos aporte de manera súbita y en el momento menos esperado la iluminación (también llamada inspiración, comprensión súbita o insight) que nos hacía falta.”¹⁵

4.1.2. Materia prima musical. En su *Tratado de Armonía*, Arnold Schönberg aclara: “El material de la música es el sonido, que actúa directamente sobre el oído. La percepción sensible provoca asociaciones y relaciona el sonido, el oído y el mundo sensorial. De la acción conjunta de estos tres factores depende todo lo que en música hay de arte”¹⁶, dicho arte existe gracias al emisor y receptor del sonido ya ordenado. Gustavo Yepes¹⁷ señala que el sonido y el silencio son la base física del discurso musical, teniendo el sonido características diversas asociadas con la altura (frecuencia de vibración), el timbre (color dado por los armónicos que produce el sonido), duración, articulación, volumen e intensidad, entre otras.

Todos estos elementos pueden resumir la teorización clásica del arte musical en *el ritmo, la melodía y la armonía*, elementos que abren un mundo de posibilidades técnicas en la composición musical.

4.1.3. Definición de los recursos musicales más relevantes utilizados en la obra musical Nocturno I. Para sustentar las definiciones de los elementos que se explicarán a continuación se tendrá en cuenta el libro *Armonía del Siglo XX* de Vincent Persichetti, en donde se toma como punto de partida una de las premisas armónicas del siglo XX: “Cualquier sonido puede suceder a cualquier otro sonido, cualquier sonido puede sonar simultáneamente con cualquier otro sonido o sonidos, y cualquier grupo de sonidos puede ser seguido por cualquier otro grupo de sonidos, lo mismo que cualquier grado de tensión o matiz puede darse en cualquier medio

¹⁴ GUILERA, Llorenc. *Anatomía de la Creatividad*. FUNDIT. 2011, p.26.

¹⁵ *Ibíd.*, p.42.

¹⁶ SCHOENBERG, Arnold. *Tratado de Armonía*. Madrid. REAL MUSICAL. 1974, p.15.

¹⁷ YEPES, Gustavo. *Tratado del lenguaje tonal*. Medellín. 2014, p.13-14

bajo cualquier clase de acento o duración.”¹⁸ Además, también se sustentan otras definiciones con base en el libro *Teoría del Jazz* de Jaime Jaramillo.

4.1.3.1 Escalas musicales. Las escalas más usadas son: los modos eclesiásticos o griegos de los cuales se deriva el modo mayor (jónico) y menor (eólico), la escala hexatónica por tonos enteros, las escalas pentáfonas menor y mayor, escala mayor armónica y doblemente armónica.

Persichetti¹⁹, menciona que la manera en la que determinados sonidos están situados alrededor de un sonidos central es lo que genera la modalidad y que “La mayor parte de estos modos llevan los nombres dados durante la Edad Media; pero en el siglo veinte la semejanza es de construcción, no de uso. El Jónico es la familiar escala mayor y el Eolio, la natural escala menor.”²⁰ Se anexan a continuación imágenes de la construcción de las escalas, de las cuales el lector podrá comprender su construcción.

Imagen 1, Orden de los Modos de más “Sombrío” a más “Brillante”, Armonía del Siglo XX de Vincent Persichetti, Pag. 23 y 34.

Ej. 2-9



¹⁸ PERSICHETTI, Vincent. Armonía del siglo XX. Madrid, REAL MUSICAL EDITORES. 1985 de la versión española, p. 11.

¹⁹ Ibid., p.29.

²⁰ Ibid., p.30.

Persichetti²¹ ilustra la escala hexatónica de tonos enteros como una escala de carácter simétrico en donde la distancia entre cada uno de sus sonidos es de 1 tono.

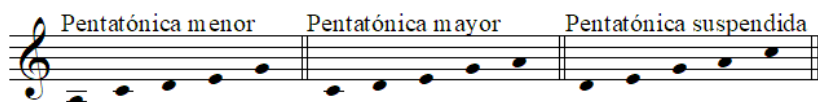
Imagen 2, Escala hexatónica de Tonos enteros a partir de Do.



Las escalas pentatónicas, como su nombre lo indica son escalas de cinco sonidos, Jaime Jaramillo menciona que:

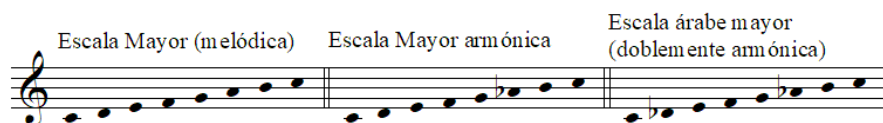
“Las escalas pentatónicas hacen parte de la música en casi cualquier cultura primitiva. Su cercanía en la serie armónica la hace fácil de descubrir en la voz cantada o en instrumentos antiguos (...). No obstante, la interpretación de la escala pentatónica ha sido diferente entre las diferentes culturas, y sus modos han sido base para el arte musical de manera variada(...) El equivalente de la escala pentatónica africana es para nosotros la escala pentatónica menor; de sus modos aparecen la pentatónica mayor (modo 2), y la pentatónica suspendida (modo 3)”²²

Imagen 3, Escala pentatónica menor, mayor y suspendida.



De los cuatro centros tonales que Jaime Jaramillo trata en su libro *Teoría del Jazz*²³ se emplean el mayor *melódico*, al que se le nombra *melódica* por el intervalo de sexta mayor entre la tónica y el sexto grado; el mayor *armónico*, nombrada *armónica* por el intervalo de sexta menor entre la tónica y el sexto grado; y como anexo a estas escalas, la árabe mayor o escala doblemente armónica, la cual posee características similares a la escala mayor armónica con la única variante de tener el intervalo de segunda menor entre la tónica y el segundo grado de la escala.

Imagen 4, Escala Mayor (melódica), mayor armónica y Doblemente Armónica a partir de Do.



²¹ *Ibíd.*, p.51.

²² JARAMILLO ARIAS, Jaime. *Teoría del Jazz*. Colombia. 2014, Pag. 33.

²³ *Ibíd.*, Pag. 48 a la 51.

A continuación, se muestran imagen de los acordes de los centros tonales mayor melódico y mayor armónico, análisis realizado por Jaime Jaramillo en *Teoría del Jazz*

Imagen 5, Teoría del Jazz, Jaime Jaramillo. Acordes del centro tonal mayor melódico.

<i>cifrado básico</i>	<i>estructura</i>	<i>soporte</i>	<i>súper - estructura</i>
C6 o Cmaj7	do, <u>mi</u> 3M, sol 5j	<u>la</u> 6M o si 7M	re 9M, <u>fa</u> 11j, <u>la</u> 13M
D-9	re, <u>fa</u> 3m, <u>la</u> 5j	si 6M o do 7m	<u>mi</u> 9M, sol 11j, si 13M
E-11	<u>mi</u> , sol 3m, si 5j	<u>do</u> 6m o re 7m	<u>fa</u> 9m, <u>la</u> 11j, <u>do</u> 13m
Fmaj7	<u>fa</u> , <u>la</u> 3M, do 5j	re 6M o <u>mi</u> 7M	sol 9M, si 11+, re 13M
G13	sol, si 3M, re 5j	<u>mi</u> 6M o <u>fa</u> 7m	<u>la</u> 9M, <u>do</u> 11j, <u>mi</u> 13M
A-7	<u>la</u> , do 3m, <u>mi</u> 5j	<u>fa</u> 6m o sol 7m	si 9M, re 11j, <u>fa</u> 13m
B-7(b5)11	si, re 3m, <u>fa</u> 5b	sol 6m o <u>la</u> 7m	<u>do</u> 9m, <u>mi</u> 11j, sol 13m

Imagen 6, Teoría del Jazz, Jaime Jaramillo. Acordes del centro tonal mayor armónico.

<i>cifrado básico</i>	<i>estructura</i>	<i>soporte</i>	<i>súper - estructura</i>
CΔ(#5)	do, mi 3M, sol# 5+	<u>la</u> 6m o si 7M	re 9M, <u>fa</u> 11j, <u>la</u> 13m
D-7(b5)9	re, <u>fa</u> 3m, <u>la</u> 5b	si 6M o do 7m	<u>mi</u> 9M, sol 11j, si 13M
E7(#9)b13	mi, sol# 3M, si 5j	do 6m o re 7m	<u>fa</u> 9m, <u>la</u> 11j, <u>do</u> 13m
F-Δ	<u>fa</u> , <u>la</u> 3m, do 5j	re 6M o <u>mi</u> 7M	sol 9M, si 11+, re 13M
G13(b9)	sol, si 3M, re 5j	<u>mi</u> 6M o <u>fa</u> 7m	<u>la</u> 9m, <u>do</u> 11j, <u>mi</u> 13M
AΔ(#5)	<u>la</u> , do 3M, mi 5+	<u>fa</u> 6m o sol 7m	si 9+, re 11+, <u>fa</u> 13m
B°7(11)	si, re 3m, <u>fa</u> 5b	sol 6m o <u>la</u> 7b	<u>do</u> 9m, <u>mi</u> 11j, sol 13m

4.1.3.2 Acordes de séptima, novena, oncena y trecena. Tomando las definiciones que realiza Persichetti, los acordes de séptima y novena en el siglo XX, “Los miembros característicos de los acordes de séptima y novena son tradicionalmente sonidos disonantes, pero han sido eximidos de algunas de sus restricciones anteriores. Estos acordes se han convertido en entidades estables por sí mismas con sus sonidos disonantes no necesariamente preparados o resueltos”²⁴. Las oncenas y trecenas como dice Persichetti añaden densidad²⁵ a la armonía y “si se omiten algunos miembros de los acordes de oncena y trecena es posible conseguir una cierta libertad de movimiento armónico”²⁶

4.1.3.3 Politonalidad y polimodalidad. Persichetti aclara que: “La escritura politonal es un procedimiento en el que se combinan simultáneamente dos o más

²⁴ JARAMILLO ARIAS, Jaime. Teoría del Jazz. Colombia. 2014, Pag., p.74

²⁵ Ibid., p.81

²⁶ Ibid., p. 82

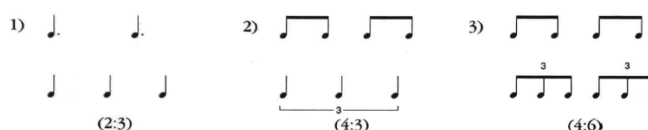
tonos”²⁷ La politonalidad es el uso de dos o más centros tonales simultáneamente, por ejemplo: Sol Mayor y Fa menor. El término de polimodalidad se refiere al uso de dos o más escalas con un mismo centro tonal, pero con distinta estructura, por ejemplo, Do jónico y Do Locrio, tienen mismo centro tonal (Do) pero distinta estructuración (Jónico y Locrio).

4.1.3.4 Acordes cuartales. Son acordes formados por la conjunción vertical de intervalos de cuarta; esta sonoridad se emparenta con la escala pentáfona, Según Vincet Persichetti, *“los acordes de tres, cuatro y cinco sonidos por cuartas justas tienen un sabor pentáfono.”*²⁸ Además, los intervalos pueden ser justos o aumentados produciendo más variedad para el uso de este recurso armónico.

4.1.3.5 Acordes con notas añadidas. Son acordes a los que se les añaden sonidos no correspondientes con la estructura primaria del acorde, formando intervalos de segundas con cualquier sonido primigenio del acorde. *“El sonido o sonidos añadidos son elementos modificadores pegados al acorde de claros poderes direccionales y, como modificadores de color varían la textura más que la función de la estructura básica.”*²⁹

4.1.3.6 Polirritmia y ritmos cruzados. Polo Vallejo en *Del pulso a la polirritmia* utiliza la definición de *Science de la musique* (1976) la cual indica que la *“polirritmia alude a la superposición de ritmos diferentes y, en particular, con desfase mutuo de acentos rítmicos”*³⁰. La polimetria, se relaciona con la métrica y se refiere a cuando se producen distintas métricas de manera simultánea. Vallejo, también define los ritmos cruzados, que son aquellos que se producen *“cuando aparecen simultáneamente ritmos basados en diferentes esquemas de pulso de forma temporal”*³¹.

Imagen 7, Polo Vallejo, del pulso a la polirritmia. Ritmos cruzados.



4.1.3.7 Textura. Según el diccionario Oxford de la música *“...la textura se refiere a la construcción vertical de la música dentro de un periodo determinado, es decir, la relación entre las partes sonoras simultáneas. Cada una de las partes combinadas tiene un carácter lineal más o menos continuo que conforma líneas horizontales con*

²⁷ PERSICHETTI, Vincent. Armonía del siglo XX. Madrid, REAL MUSICAL EDITORES. 1985 de la versión española, p.257

²⁸ Ibid., p. 96

²⁹ Ibid., p.111.

³⁰ VALLEJO, Polo. Del pulso a la polirritmia. En: Quodlibet: revista de especialización musical. 1995. Pag.51

³¹ Ibid., p.52

*igual grado de importancia ...*³² La relación entre las partes (ritmo, melodía y armonía) y su rol en la composición han dado origen a distintos tipos de texturas. Las más comunes en la composición musical Nocturno I son:

- **la homofonía**, según el Latham Alison, la palabra homofonía se ha usado para “describir música a varias voces en la que todas las partes siguen un mismo ritmo”³³
- **la polifonía**, en la definición empleada por Llacer Pla: “Es la combinación de varias melodías emitidas simultáneamente o en sentido imitativo”.³⁴
- **Melodía acompañada**, “En esta textura existen múltiples voces como en la polifonía, pero sólo una, la melodía destaca de manera prominente y las otras forman una base de acompañamiento armónico.”³⁵

Originalmente el desarrollo de estas texturas fue prominente en la música vocal, sin embargo, no se ha impedido su implementación en la música instrumental como en *el clave bien temperado* de Johan Sebastián Bach en donde es evidente el uso de la polifonía o contrapunto imitativo, y en las sonatas para instrumentos melódicos, como la flauta, acompañados por el piano o la guitarra, siendo el caso de *la sonata para flauta y piano Op. 94* de Prokofiev.

4.1.3.8 Forma. Arnold Schönberg en *el estilo y la idea* dice que “La Forma en el arte, y en música especialmente, tiende de manera primordial a la comprensión”³⁶. La forma es el medio por el cual se hace legible el discurso musical que crea el compositor, siendo este último quien determina la sintaxis de los elementos que participan en la obra, estableciendo equilibrio y sentido de unidad. Francisco Llacer Pla en *Guía analítica de formas musicales para estudiantes* menciona que “Lo que da equilibrio y unidad a la Forma Musical, lo que podemos considerar como puntos básicos para construir la Forma es el reconocimiento de un fragmento melódico, armónico o rítmico ya oído, ósea, su repetición total o fragmentada (...) el compositor puede escribir una obra utilizando una Forma Musical establecida, puede modificarla o crear una nueva Forma”³⁷. A esto posteriormente añade lo siguiente: “La Forma musical tiene unos elementos o materiales concretos para ser realizada: Inciso, célula o motivo. Diseño melódico o rítmico que puede estar realizado en la amplitud de uno o dos compases. La semifrase es la suma de dos o

³² LATHAM, Alison. Diccionario Oxford de la Música. México D.F. Fondo de Cultura Económica. 2008, p.1505.

³³ Ibíd., p. 734

³⁴ PERSICHETTI, Vincent. Armonía del siglo XX. Madrid, REAL MUSICAL EDITORES. 1985 de la versión española, p.24

³⁵ Wikipedia.org, definición de melodía acompañada. [en línea] [revisado en el 2017]. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Textura_\(música\)#Melodía_acompañada](https://es.wikipedia.org/wiki/Textura_(música)#Melodía_acompañada)

³⁶ SCHÖENBERG, Arnold. El estilo y la Idea. Taurus Ediciones. Madrid. 1963, p.143

³⁷ LLACER PLA, Francisco. Guía Analítica de Formas Musicales Para Estudiantes. Madrid. REAL MUSICAL. 2001, p.13.

*tres incisos. La frase que a su vez es también la suma de dos o tres semifrases. El período que resulta de la unión de dos o tres frases.”*³⁸

4.1.4 Instrumentación Musical. La paleta instrumental para el desarrollo de la composición se divide en instrumentos de cuerda pulsada (Bandola, Tiple y Guitarra), frotada (contrabajo) y cuarteto vocal mixto (soprano, contralto, tenor y bajo). Los instrumentos de cuerda cumplen, en este caso, una función de acompañamiento y las voces de acompañamiento y melodía.

4.1.4.1. Instrumentos típicos de la zona andina y contrabajo.

Bandola andina colombiana. Haciendo mención del artículo *Una escuela de Bandola* de Jairo Rincón, “*la Bandola es un instrumento de cuerda pulsada que se ejecuta con un plectro o pluma.*”³⁹ Su encordadura como lo dice Rincón⁴⁰ es de seis ordenes, pareado cada uno, y la afinación de sus cuerdas es simétrica entre sí.

Tabla 1, Número de cuerdas y afinación de la Bandola.

1	orden	Sol
2	orden	Re
3	orden	La
4	orden	Mi
5	orden	Si
6	orden	Fa #

Este instrumento ha desempeñado un papel principalmente melódico, sin dejar de lado la posibilidad de ser acompañante, su riqueza sonora es bastante amplia, como su tesitura, comprendida en el ámbito de tres octavas y media, esto sólo pisando sus trastes sin tener en cuenta los armónicos naturales y artificiales que se pueden realizar.

Tesitura, (*Sin tener en cuenta los armónicos naturales y artificiales que se pueden realizar*).

Imagen 8, registro Bandola.⁴¹



³⁸ LLACER PLA, Francisco. Guía Analítica de Formas Musicales Para Estudiantes. Madrid. REAL MUSICAL. 2001, p.14.

³⁹ RINCÓN, Jairo. A contratiempo, artículo: Una escuela de Bandola. Pag. 76.

⁴⁰ *Ibíd.*, Pag. 77.

⁴¹ BERNAL, Manuel. CORTES, Jaime. Actas del IV congreso latinoamericano de la asociación internacional para el estudio de la música popular. La bandola andina colombiana. Colombia. [en línea]. Disponible en: <http://www.actiweb.es/labateca-es-musica/archivo2.pdf>

Tiple andino colombiano. Es un instrumento de cuerda pulsada, Según el artículo *El tiple, un patrimonio cultural* publicado en ELMUNDO.COM, “*El tiple es el instrumento típico colombiano, declarado por el Congreso de la República como Patrimonio Cultural de la Nación*”⁴². su sonido se genera pulsado las cuerdas con los dedos, aunque dado el caso se pueden llegar a pulsar con plectro. Actualmente, posee cuatro órdenes triples, afinados al unísono los tres primeros, y los demás órdenes con la cuerda del medio entorchada y afinada una octava abajo con relación a las dos cuerdas laterales, esto le da al tiple una riqueza sonora que le distingue claramente de otros instrumentos de cuerda pulsada. Su afinación es similar a la de las cuatro primeras cuerdas de la guitarra, es la siguiente:

Tabla 2, Número de cuerdas y afinación del Tiple.

1	orden	Mi
2	orden	La
3	orden	Re
4	orden	Sol

Tesitura, (*Sin tener en cuenta los armónicos naturales y artificiales que se pueden realizar*).

Imagen 9, registro Tiple.



Guitarra. Según el *Diccionario Oxford de la música*, La guitarra es “*un instrumento de cuerdas pariente del laúd*”⁴³. La guitarra de gran significancia en la música popular, folclórica y clásica. Posteriormente en la fuente anterior se menciona “*existen muchas afinaciones posibles, la afinación más común es la misma de la guitarra española (Mi, La, Re, Sol, Si, Mi)*”⁴⁴. Posee seis órdenes simples afinados de la siguiente manera:

⁴²SERRANO, Lilian. El Tiple, un patrimonio cultural. En: El Mundo.com. Medellín, 28 de junio del 2009. [en línea]. Disponible en: <http://www.elmundo.com/portal/pagina.general.impresion.php?idx=120432>

⁴³ LATHAM, Alison. Diccionario Enciclopédico de la Música. México D.F. Fondo de Cultura Económica. 2008, p.691.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 693.

Tabla 3. Número de cuerdas y afinación de la guitarra.

1	orden	Mi
2	orden	Si
3	orden	Sol
4	orden	Re
5	orden	La
6	orden	Mi

Es un instrumento de carácter acompañante y dada sus posibilidades técnico interpretativas, se ha desarrollado ampliamente como instrumento solista.

Tesitura, *(Sin tener en cuenta los armónicos naturales y artificiales que se pueden realizar)*.

Imagen 10, registro Guitarra.



Contrabajo. El diccionario Oxford de la Música, define el contrabajo como “*el más grande de la familia del violín y con el registro más bajo. El contrabajo moderno tiene cuatro cuerdas afinadas por cuartas (mi-la-re-sol). (...) La función principal de contrabajo en la orquesta antigua fue duplicar la línea del violonchelo a la octava.*”

Tabla 4. Número de cuerdas y afinación del contrabajo.

1	orden	Sol
2	orden	Re
3	orden	La
4	orden	Mi 1

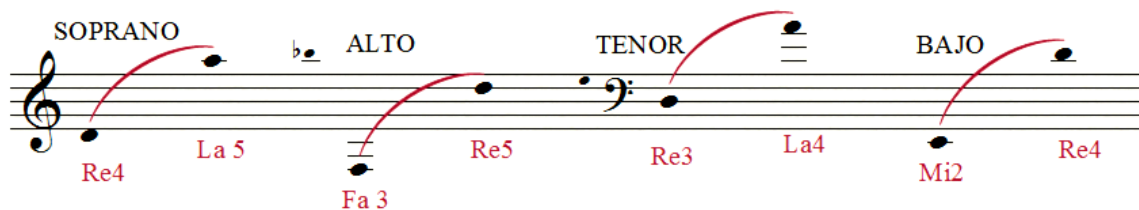
Tesitura, *(Sin tener en cuenta los armónicos naturales y artificiales que se pueden realizar)*.

Imagen 11, registro Contrabajo.



4.1.4.2. Cuarteto Vocal Mixto. *The Facts on File dictionary of music* menciona que “la combinación más usada hoy en día en la composición es la del cuarteto para las voces de soprano, alto, tenor y bajo”⁴⁵. La clasificación de las voces se da según su tesitura. *Soprano, Contra-alto, Tenor y Bajo*, es la disposición básica, nombrada desde la tesitura más aguda a la más grave. El cuarteto vocal mixto, incluye un cantante por cada tesitura, es decir, La soprano, usualmente quien canta la melodía, la contra-alto, el tenor y el bajo, quienes cumplen función acompañante, no obstante. La tesitura de las voces es la siguiente tomando como punto de apoyo lo enunciado por Diether de la Motte⁴⁶ en su *Tratado de Armonía*:

Imagen 12, Registro SATB



4.2. LAURA VICTORIA, Gertrudis Peñuela Eslava.

“Laura Victoria”, es el seudónimo dado a la poetisa colombiana Gertrudis Peñuela Eslava, nació el 17 de diciembre de 1904 en Soatá, Boyacá, Colombia y murió en mayo del año 2004 en México. Influenciada por su padre, el abogado Simón Peñuela, en la lectura liberal francesa, que contrasta con el direccionamiento religioso, predominante en aquella época, dado en su educación básica. Desde niña comenzó a cultivar lo que en el futuro la llevaría a ser conocida como una figura poética de trascendencia en un ámbito donde predominaba la figura masculina.

Su llegada al mundo literario colombiano de los años treinta estuvo marcada por su osada lírica sensual, siendo en el país unas de las feministas más importantes del momento, y abriendo una puerta para el futuro de la poesía femenina en Colombia, como señala Gustavo Paéz Escobar, “*Laura Victoria, con su romántica Inspiración sensual, había revolucionado la poesía colombiana (...) al lado de Gabriela Mistral, Juana de Ibarbouro, Alfonsina Storni, Delmira Agustini y Rosario Sansores, en la constelación de las grandes líricas latinoamericanas*”⁴⁷.

⁴⁵ AMMER, Christine. *The Facts on File Dictionary of Music*. Facts on File Inc. Revised edition (2004)., p.330.

⁴⁶ DE LA MOTTE, Diether. *Tratado de Armonía*. Barcelona. Ideas Book, S.A. 1998., p.6.

⁴⁷ PAÉZ ESCOBAR, Gustavo. *Itinerario*, XIII. Citado por, MIZHARI, Irene. *La poesía Erótica de Laura Victoria*. Literatura y Diferencia. Escritoras Colombianas del Siglo XX. Bogotá D.C., Medellín. Ediciones UNIANDES, Editorial Universidad de Antioquía, 1995 p.116.

Llamas Azules (1933), es el nombre de la primera publicación poética de la escritora, marcada por el anhelo amoroso, el erotismo, la sumisión y el amor; su éxito fue arrollador, marcando un antes y un después en la literatura femenina del país. Es en este libro, *Llamas Azules*, donde se lleva a la luz pública el poema *Nocturno I*.

4.3 ANTECEDENTES

4.3.1 Antecedente Internacional. El Trabajo: *“Composición Coral a partir de un fragmento del poema “ROSTRO DE VOS” de Mario Benedetti.”*⁴⁸ El presente trabajo toma el texto *“Rostro de Vos” de Mario Benedetti*, como base para realizar una composición musical para coro mixto, buscando fusionar el texto del poema con la voz, resaltando la expresividad del poema con la ayuda de la música vocal y sus elementos contrapuntísticos.

Trabajo de Maestría: *“Los pequeños cantos: Estrategias compositivas que operan en la resignificación del vínculo música-palabra”*⁴⁹, estudia el vínculo entre palabra y música y las estrategias que surgen en el acto compositivo de la obra musical *Los pequeños cantos*, en los que se usan poemas de la escritora Alejandra Pizarnik. El vínculo entre palabra y música también es analizado por el autor en tres obras escogidas del siglo XX, por el modo particular en que se unen estos dos elementos.

4.3.2 Antecedente Nacional. Trabajo de Maestría: *“Contemporandino: Tres piezas de música andina colombiana en lenguaje contemporáneo”*⁵⁰. A través de la investigación de la música andina colombiana y de algunas de las técnicas más representativas en la música contemporánea, el autor de este trabajo crea una obra para trío típico andino (bandola, tiple y guitarra) que busca nuevos horizontes para intérpretes y compositores en la música tradicional colombiana.

4.3.3 Antecedente Local. Trabajo de Pregrado: *“Composición de cinco piezas para banda sinfónica en cinco niveles progresivos de dificultad técnica”*⁵¹. El autor, realiza

⁴⁸ CARRIÓN ARÉVALO, Eduardo. *Composición Coral a partir de un fragmento del poema “ROSTRO DE VOS” de Mario Benedetti*. Cuenca-Ecuador, 2012, 47 p. Trabajo de grado (Licenciado en Composición Musical). Universidad de Cuenca, Facultad de Artes. Escuela de Música.

⁴⁹ SAGÜÉS EISNER, Guillermo. *Los pequeños cantos: Estrategias compositivas que operan en la resignificación del vínculo música-palabra*. Santiago de Chile, 2010, 226p. Tesis (Magister en Artes con mención en Composición Musical). Universidad de Chile, Facultad de Artes. Escuela de Postgrado.

⁵⁰ BEDOYA ÁLVAREZ, Yeison. *Contemporandino: Tres piezas de música andina colombiana en Lenguaje Contemporandino*. Medellín, 2016, 31 p. Trabajo de Grado (Magister en Composición). Universidad EAFIT, Escuela de Humanidades. Departamento de Música.

⁵¹ TREJOS MEJÍA, Sebastián. *Composición de cinco piezas para banda sinfónica en cinco niveles progresivos de dificultad técnica*. Pereira, 2014. Tesis Pregrado (Licenciado en Música). Universidad Tecnológica de Pereira, Facultad de Bellas Artes y Humanidades. Escuela de Música.

cinco composiciones supeditadas a 5 niveles de ejecución musical para banda sinfónica, mostrando procedimientos que pueden usarse en la composición musical para este formato mezclando ritmos musicales oriundos de Colombia con técnicas compositivas de la música moderna.

Todos los trabajos de investigación mencionados anteriormente se basan en la creación musical. Los trabajos internacionales: *“Composición Coral a partir de un fragmento del poema “ROSTRO DE VOS” de Mario Benedetti.”* y *“Los pequeños cantos: Estrategias compositivas que operan en la resignificación del vínculo música-palabra”*, vinculan la palabra y la música, más explícitamente, toman textos poéticos (en castellano) que unifican con el proceso creativo que cada quién lleva a cabo, apoyándose en teorías pertinentes para el caso y en compositores del siglo XX que resignificaron la expresión de la voz dentro de la música. El antecedente nacional *“Contemporandino: Tres piezas de música andina colombiana en lenguaje contemporáneo”* Explora el uso de técnicas y estéticas contemporáneas resignificando la tímbrica del trio típico andino colombiano, formato instrumental que hace parte del trabajo de investigación expuesto en este anteproyecto. Y por último el antecedente local, trabajo de pregrado, *“Composición de cinco piezas para banda sinfónica en cinco niveles progresivos de dificultad técnica”* es una puerta que apoya a nivel local los trabajos investigativos en creación musical inédita.

5. METODOLOGÍA

5.1 TIPO DE TRABAJO

Se trata de un proyecto creativo, descriptivo y cualitativo, ya que pretende realizar una descripción de hechos, evidencias y su relación con la teoría musical.

5.1.1 Descripción de la población. Texto Poético “Nocturno I, de la Escritora colombiana “Laura Victoria” (Anexo A)

5.1.2 Descripción del objeto de estudio. Proceso de creación musical para instrumentación típica colombiana, contrabajo y coro, basado en un texto poético.

5.1.3 Descripción de la Unidad de Análisis.

5.1.4 Descripción de la Muestra. No aplica.

5.1.5 Técnicas e Instrumentos de recolección de la información. Partitura de la composición “Nocturno I” y software de edición de partituras Finale V2014.

5.1.5 Estrategias para la aplicación. Cronograma de actividades (Anexo B).

5.1.6 Formas de sistematización.

- Microsoft Word V14. (Parte de Microsoft Office Professional Plus 2010; Microsoft Corporation)
- Microsoft Excel V14. (Parte de Microsoft Office Professional Plus 2010; Microsoft Corporation)
- Microsoft Power Point V14. (Parte de Microsoft Office Professional Plus 2010; Microsoft Corporation)
- Finale V2014. (Make Music, Inc. A Minnesota Corporation; Office de Microsoft corp.)

5.1.7 Forma de monitoreo y control. Se realizará el control de actividades por medio de revisión y asesoría durante el desarrollo del informe, como del proceso de creación musical supervisado por el director Jorge Andrés Etayo y el asesor Carlos Uribe Beltrán.

5.2 PROCEDIMIENTO

Para cumplir los objetivos se realizarán las siguientes Fases con sus Actividades correspondientes.

Fase 1. Descripción del proceso creativo de la composición musical Nocturno

- **Actividad 1.** Describir de los momentos de *incubación e iluminación* del proceso creativo de la obra musical Nocturno I
- **Actividad 2.** Sistematización y transcripción de la composición
- **Actividad 2.** Edición del Score y las Partes.

Fase 2. Descripción de la estructuración de la composición musical.

- **Actividad 1.** Determinar el carácter y tempo de la composición
- **Actividad 2.** Relación de la estructura del poema con la forma del discurso musical.
- **Actividad 3.** Análisis del material motivico de las semifrase, frase y periodos como de elementos de contraste y continuidad.

Fase 3. Realizar un proceso creativo melódico, armónico y rítmico para la organología que conformará la composición musical.

- **Actividad 1.** Determinar elementos armónicos, melódicos y rítmicos de la composición
- **Actividad 2.** Determinar los recursos texturales de la composición

6. RESULTADOS

6.1 DESCRIPCIÓN DEL PROCESO CREATIVO DE LA COMPOSICIÓN MUSICAL NOCTURNO I

En este capítulo se trata de generar un acercamiento a cómo fue el proceso de composición de la obra musical Nocturno I, no como un todo teórico musical (aspecto que se tratará en los capítulos 6.2 y 6.3) sino como una actividad sujeta a momentos y circunstancias que pueden generar conflictos o fluidez durante el proceso, por esto se hablara de *la incubación y la iluminación*.

6.1.2 Descripción de los momentos de *Incubación e Iluminación* del proceso creativo de la obra musical Nocturno I.

El proceso de creación musical del Nocturno I, tuvo momentos intuitivos e imaginativos que posteriormente gracias a la retrospectiva y análisis de los resultados musicales obtenidos, se lograron confluir con aspectos teóricos musicales. No se puede hablar con precisión cuántos han sido los momentos en los que primo la intuición, pero si se puede hacer mención de los más importantes (se les denomina importantes porque se logran recordar).

Al iniciar el proceso de creación de la obra musical Nocturno I se logra gestar una primera idea, por lo que se relaciona este primer momento con la *iluminación*. Los conocimientos previos obtenidos promovieron la fluidez para concebir la primera idea, en la que se trató de buscar sonoridades armónicas que se acercaran a lo que expresa el poema *Nocturno I* (Anexo A) desde la percepción y comprensión que tuvo la autora de este trabajo de investigación de dicho poema. Además de evocar desde un plano subjetivo de los afectos del poema, se tomó la decisión de estructurar la composición de acuerdo a la división estrófica del poema, esto por la extensión del poema, dividido en VII estrofas generalmente irregulares, entre sí, en número de versos (consultar Anexo G, *análisis del poema Nocturno I*) y como todas estrofas en cuanto a sus versos son diferentes, se decidió musicalmente no usar líneas melódicas que se repitieran usualmente en el discurso musical,

Con base al resultado musical obtenido en el primer creativo, se empezó a tejer el discurso musical que forma la obra en su totalidad.

Imagen 13, Fotografía del primer boceto de la composición musical Nocturno I



Como se observa en la *imagen #*, en el primer momento se genera una primera frase, al igual que opciones de posibles motivos y enlaces armónicos. Gracias a la gestar de estos elementos se dan nuevos momentos que definen una idea para las dos primeras estrofas de la composición.

Imagen 14, Fotografía del boceto de la estrofa II de la composición musical Nocturno I



Así como hubo momentos de fluidez en el desarrollo de la composición, existieron en cambio circunstancias que llevaron a la fatiga durante el proceso, en dichos momentos fue importante hacer uso de *la incubación* o relajación para oxigenar las ideas y la auto-escucha, esto sucedió especialmente antes de la estrofa V (inicia en el compás 70). De hecho, se logró “terminar” la composición de toda la música del poema, pero la fatiga que se empieza a presentar iniciando la creación de la estrofa V hizo que las ideas generadas fueran semejantes al estado anímico y mental por el que pasaba la compositora, esto sucedió por el afán de querer terminar la composición en un tiempo relativamente corto y que no era acorde con las capacidades técnicas de la compositora para ese momento, especialmente porque es necesario madurar la objetividad de la auto-escucha. Después de este momento de *incubación* de una duración aproximada a 1 mes, llega *la iluminación* que permite culminar la obra presentada como resultado de este proceso investigativo y que posterior a este trabajo se ha tomado la decisión de *incubar* la composición musical Nocturno I con la intención de madurar por medio de otros procesos la auto-escucha y posteriormente realizar un nuevo análisis de la composición, ya que la percepción y resultados obtenidos para este trabajo de investigación denotan que es necesario madurar aspectos en la composición como lo son el manejo de la forma y estructuración del discurso musical.

CONCLUSIONES PRELIMINARES. En cuanto a los momentos de *incubación e iluminación*, estas etapas están ligadas a los conocimientos adquiridos previamente a iniciar un proceso de creación, que en este caso siendo de carácter musical ha sido importante, para quien realiza este trabajo, desde su experiencia enfrentar durante su proceso de formación musical, retos creativos que han gestado la posibilidad de crear la obra música Nocturno I, esto para ganar criterio y objetividad en el momento de la escucha y percepción de lo que se crea.

6.2 ESTRUCTURACIÓN DE LA COMPOSICIÓN MUSICAL NOCTURNO I

La lectura de este informe se puede complementar con los Anexos C, D y E que corresponden, el primero al Score y Partes del Nocturno I, el segundo al video (de la partitura y el audio) y el tercero al audio (simulación de instrumentos).

6.2.1 Carácter y tempo de la composición musical Nocturno I. El tempo, relacionado con el carácter de la obra es recíproco con el texto poético, el cual en un principio es lento, insinúa el silencio y el temor, razón por la que se escoge para el discurso musical un tempo lento y andante (entre 45 Bpm⁵² y 90 Bpm) para el desarrollo de las primeras estrofas, siendo a partir de la estrofa V hasta la estrofa VI en donde el tempo es más vivo llegando a 135 Bpm.

⁵² Bpm: Beat per minute.

Tabla 5, tempo y carácter *Nocturno I*.

	Sección 1	Sección 2	Sección 3	Sección 4	Final
Estrofas	I, II	III, IV	V y VI	VI	VII
Breve Significado	Tedio, temor, angustia	se conocen las causas de los sentimientos expuestos anteriormente, se devela el amor.	Anhelos del regreso del ser amado, continua la angustia y demás sentimientos.	Continua todo lo expuesto con anterioridad, sensación de frío y soledad.	se retoma la intención de las primeras estrofas.
Tempo	40 a 60 bpm	90 bpm	135 bpm	135 bpm	90 bpm
Carácter	Adagio, <i>Angustioso</i>	Andante, <i>Amoroso, apasionado</i>	Allegro, <i>romántico</i> .	Allegro, <i>Enérgico</i>	Andante, <i>Amoroso y ligero</i> .

6.2.2. Relación de la estructura del poema con la forma y estructura discurso musical. La estructura musical tiene la intención de hilarse con la estructura estrófica y desarrollo del significado del poema. En la siguiente tabla se muestra un resumen de la relación que se trató de hacer entre la música y el poema *Nocturno I* (Anexo A).

Tabla 6, Relación estructura y significado del poema con el discurso musical.

Estrofas	Texto	Musical
I y II	Exposición de emocionalidad y del entorno. Falta de claridad para el lector de la génesis de los sentimientos expuestos	Uso de B locrio y B dórico como recursos armónicos “sombrios” ⁵³ y de la escala Bb por tonos enteros. La textura es imitativa tempo lento y acompañamiento instrumental sencillo (monótono). Ostinato en las bandolas para evocar la lluvia.
III y IV	Claridad en las causas del estado emocional expresado. Continuidad del estado emocional en relación con la causa.	cambio de tempo y de tonalidad (modo jónico). textura imitativa y homofónica. Cambio textural en el

⁵³ Término utilizado por Persichetti en la clasificación de los modos de “sombrio” a “brillante”

		acompañamiento. Uso de la polirritmia en el ostinato que se relaciona con la lluvia
V y VI(versos 1-2)	Continuidad del estado emocional en relación con la causa. Anhelo de la llegada del ser amado. Ritmo y voz se perciben más movidos, los versos endecasílabos se presentan en mayor cantidad.	Tempo movido, variación tímbrica(recitativo) y textural. Enlaces modales Brillantez (modo lidio)
VI y VII (final)	se mantiene el estado emocional.	Cambio de tonalidad. textura homofónica predominante. Progresión ágil de escalas pentatónicas acompañamiento en contraste con la simpleza de la melodía que realiza la voz. Cambio de tempo, acorde final con tensiones añadidas.

6.2.3 Análisis del material motivico frase y periodo como de los elementos de contraste y continuidad. Como se mencionó en el capítulo anterior (*Descripción de los momentos de Incubación e Iluminación del proceso creativo de la obra musical Nocturno I*) se decide estructurar la composición acorde con las estrofas del poema. El primer material motivico de la obra y al que se le realizan variaciones durante el discurso musical es el siguiente:

Imagen 15, 1ra frase del Nocturno I estrofa I. Compás del 1 al 8.

The image shows a musical score for the first phrase of Nocturno I, strophe I, measures 1 to 8. The score is in 4/4 time and features a melody with lyrics. The first measure is marked 'Motivo 1' and 'p'. The phrase is divided into three parts: 'Motivo 1' (measures 1-2), 'semifrase' (measures 3-4), and 'Frase' (measures 5-8). The lyrics are: 'Es - cú - cha', 'Es - cú - cha', 'Ten - go mie - do', 'a - fue - ra', and 'llue - ve'.

La construcción de esta frase coincide con la división de la estructuración de los dos primeros versos de la primera estrofa del poema *Nocturno I* (Anexo A), verso 1: /Escucha, tengo miedo/, verso 2: /afuera, llueve/. Siendo el verso 1 semejante a una pregunta o primera semifrase en música y el verso 2 la semifrase que responde dicha pregunta.

Los motivos presentados en la primera frase, se repiten con variaciones rítmicas en la siguiente frase, y con omisión de los motivos del compás 1 y 3.

Imagen 16, 2da frase, Nocturno 1 estrofa I. Compás 9 al 12.

En la siguiente frase que va del compás 13 al 16, se utiliza: la variación del motivo 4, el motivo 5 sin modificación rítmica e interválica y una variación del motivo 1.

Imagen 17, Nocturno I. Compás del 13 al 16. Variación motivo 4 y motivo 5

Con estas tres frases se obtiene un periodo, que es análogo a la primera estrofa del poema *Nocturno I*.

En la estrofa II, se utiliza únicamente el motivo 2, el cual se presenta similar a la variación del compás 11 y con nuevas modificaciones.

⁵⁴Var. Variación.

Imagen 18, Fragmento Nocturno I, compás 19 al 24. Motivos de la estrofa II

Tabla 7, Estrofa II, relación de los versos con la semifrase, frase y periodo

Periodo					
Frase		Frase		Frase	
Semifrase	semifrase	semifrase	semifrase	semifrase	semifrase
/la ventana se entreabre bruscamente/	/al impulso del viento/	/y una ráfaga fría que huele a tierra húmeda/	/se esconde entre mi lecho	/y me arroja los pétalos marchitos/	/y me besa con rabia los cabellos/

En la estrofa III, también se denota una estructuración las frases por medio de los versos, de igual manera, se presenta utiliza una nueva variación del motivo 2 y nuevos motivos, se hará hincapié en el motivo que realiza la bandola 1 por su relevancia en la obra.

Imagen 19, Fragmento Nocturno I, compás 37 al 39. Nuevas variaciones del motivo 2.

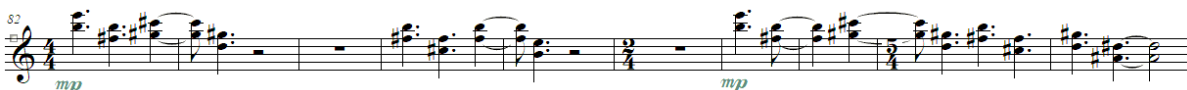
La siguiente frase (imagen 20) que realiza la bandola 1, presenta un patrón rítmico cíclico, la variante del patrón reside en la dirección de movimiento interválico.

Imagen 20, Fragmento Nocturno I, compás 31 al 36. Nuevo motivo.



Este patrón se presenta nuevamente en la estrofa VI, del compás 82 al 95, como un motivo que sirve de puente para hilar la siguiente frase musical.

Imagen 21, Fragmento Nocturno I, compás 82 al 91. Patrón rítmico de la bandola 1 de la estrofa III retomado en la estrofa VI.



La estrofa IV del poema está constituida por cuatro versos simétricos (consultar anexo #, análisis estructural del poema *Nocturno I*). Musicalmente se estructura de la siguiente forma.

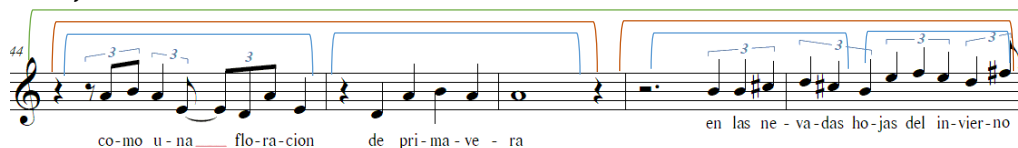
Tabla 8, Estrofa IV, relación de los versos con la semifrase, frase y periodo

PERIODO/ESTROFA							
Frase				Frase			
Semifrase		semifrase		semifrase		semifrase	
motivo	motivo	motivo	motivo	motivo	motivo	motivo	motivo
/y mientas oigo	el gotear del agua	/en las pálidas	sábanas me tiendo	/como una floración	de primavera/	/en las nevadas	hojas del invierno/
VERSO 1		VERSO 2		VERSO 3		VERSO 4	

Imagen 22, Nocturno I estrofa IV. 1ra frase



Imagen 23, Nocturno 1 estrofa IV. 2da frase.



La estrofa VI es un recitativo que realiza la contra-alto, las demás voces realizan el motivo 1 como un patrón rítmico para el acompañamiento.

Imagen 24, Fragmento Nocturno I, estrofa VI compás 75 al 77. Motivo 1

Se expondrá a continuación en más detalle la variación del motivo 2, para posteriormente exponer la construcción melódica de la estrofa VI (compás 98 al 99)

Imagen 25, variación del motivo 2

La segunda parte de esta variación está presente en parte de la melodía de la estrofa VI.

Imagen 26, Fragmento Nocturno I, estrofa VI compás 98 al 99. Fragmento de la variación del motivo 2

Esta estrofa presenta patrones rítmicos expuesto por la guitarra y el contrabajo como un ostinato en el acompañamiento en la estrofa IV (compás 58 al 67). En la estrofa VI es parte del acompañamiento (a la quinta), no se usa como ostinato y en la melodía que realiza la contra-alto en el compás 106 se utiliza para iniciar la frase.

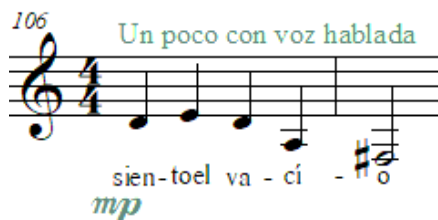
Imagen 27, Ostinato Estrofa IV



Imagen 28, Ostinato a la quinta Estrofa VI (c. 101 y 105)



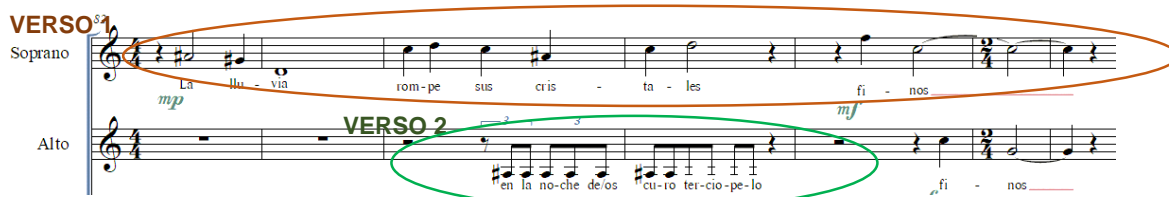
Imagen 29, Fragmento Nocturno I, Estrofa VI (c. 106 al 107) motivo (ostinato IV estrofa) a la quinta expuesto por la contra-alto.



Haciendo una relación estructural de la estrofa VI del poema *Nocturno I* con el tratamiento estructural de la música en dicha estrofa, se obtiene lo siguiente:

Por ser la estrofa más larga se dividió en dos partes, en la que los dos primeros versos se yuxtaponen.

Imagen 30, Fragmento Nocturno I estrofa VI compás 82 al 87. Yuxtaposición de los versos 1 y 2.



Los siguientes versos de la estrofa VI y de la estrofa VII son tratados de la manera habitual expuesta anteriormente, que respecta a generar relación entre la estructura del poema y la estructura de la música. Consultar anexo# (audio) y anexo# (partitura)

Tabla 9, Estrofa VI del verso 3 al 10, relación de los versos con la semifrase, frase y periodo.

PERIODO				PERIODO			
frase		FRASE		FRASE		FRASE	
semifrase	semifrase	semifrase	semifrase	Semifrase	semifrase	semifrase	semifrase
Mis ojos buscan tus pupilas hondas	Mis manos tus dedos	Y al tenderme en las sábanas heladas	Y destrenzar cansada mis cabellos	Siento el vacío de abrazar las asombras	De perseguir la brillantez de un sueño	Y ser tan sólo en tu bohemia errante	La asordinada música de un verso
Verso 3	Verso 4	Verso 5	Verso 6	Verso 7	Verso 8	Verso 9	Verso 10

En la estrofa VII, final del discurso musical (compás 126 al 137), se retoman los motivos 1, 2 y 3.

Imagen 31, Fragmento Nocturno I estrofa VII compás 131 al 137. Re-exposición de los motivos 1, 2 y 3.



Las posibilidades de los elementos que conforman un discurso musical, tales como la armonía, la melodía, el ritmo, la textura, expuestos en capítulos diferentes a este, ayudan a generar contrastes (cambios) en el transcurrir del discurso, al igual que continuidad. Los motivos expuestos anteriormente hacen parte de esto, al igual que las dinámicas, y los cambios de timbre en los instrumentos. Dedicaremos esta sección para mencionar la dinámica y el recitativo que realiza la contra-bajo y como se manejaron durante el discurso.

Dinámicas. Las dinámicas se relacionan con la intención musical que se quiere generar respecto al texto, por ejemplo, la primera estrofa I, debe ser interpretada en *piano* y dinámicas cercanas, ligado directamente a la intención que expresa el poema *Nocturno I* en esta estrofa. El uso del *forte* y dinámicas relacionadas son usuales en cadencias, es el caso del compás 19, precedido por un rango dinámico pequeño el cual genera un contraste notorio, además, en la frase siguiente después de llamar la atención con la cadencia se retoma el *piano* correspondiente con la tensión armónica.

Imagen 32, Fragmento Nocturno I, Estrofa II (c. 18 al 20) Relación de las dinámicas con la armonía.

Del compás 61 al 63, se ilustra el uso del *forte* al final de la frase, en donde claramente la textura es homofónica, permitiendo generar más cuerpo y distinción en el final de la estrofa IV.

Imagen 33, Fragmento Nocturno I, Estrofa IV (c. 61 al 62). Relación de las dinámicas, la textura y la armonía.

The image shows a musical score for Estrofa IV, measures 61 to 62. The score includes parts for Soprano, Alto, Tenor, Bass, Bandola 1, Bandola 2, Tiple, Guitarra, and Contrabajo. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are marked with *f* (forte) at the beginning of the phrase and *mf* (mezzo-forte) at the end. The instrumental parts (Bandola 1, Bandola 2, Tiple, Guitarra, Contrabajo) are marked with *f* (forte) at the end of the phrase. A red oval highlights the final measures of the phrase, indicating the use of *forte* dynamics.

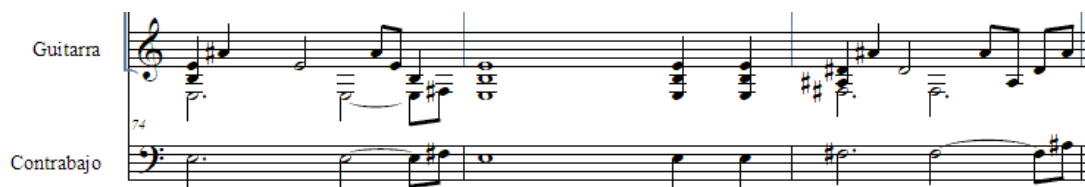
De nuevo en la estrofa VI, se usa el *forte* que es análogo, en este caso, al carácter expresivo *Enérgico*, a la textura homofónica que predomina en las voces, como con la textura del acompañamiento, específicamente en los versos 3, 4, 5 y 6 (c.98 al 105). En la frase siguiente (c. 106 al 115) suceden cambios en la dinámica (baja a un *piano*) y la textura, la contra-alto realiza un solo acompañada por la soprano de forma imitativa, y simultáneamente la textura del acompañamiento continúa siendo polifónica, reafirmando el *piano* con la ausencia del contrabajo en los primeros 6 compases de esta frase. En general este contraste entre *piano* y *forte* es muy común en la obra, especialmente cuando se usa el *forte* en los finales de frase, se usa el *piano* para contrastar.

Uso del Recitativo. Este recurso técnico dado por la voz es usado para generar cambio tímbrico y expresar el carácter flemático del texto poético, esta es una de las características más relevantes de la estrofa V, en la que también la textura y el uso de los instrumentos acompañantes cambian respecto a la estrofa IV.

Imagen 34, Fragmento Nocturno I, Estrofa V (c. 71 al 75) fragmento del recitativo de la contralto.

The image shows a musical score for Estrofa V, measures 71 to 75, featuring the recitative of the contralto. The score is written for a single voice part, labeled 'Voz Hablada'. The lyrics are: 'El fri-o de las bru-mas me se-du-ce y mi al-ma es un sol en el si-len-cio y a fuer-za de bus-car en los o-ca-sos'. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The text 'Voz Hablada' is written above the staff, and the lyrics are written below the staff.

Imagen 35, Fragmento Nocturno I, Estrofa V (c. 75 al 76) fragmento del acompañamiento de la guitarra y el contrabajo para el recitativo



CONCLUSIONES PRELIMINARES. Se logra observar que el material motivico expuesto no tuvo un gran desarrollo durante la obra y con esto hago referencia a que se hubiesen podido generar más variaciones y repeticiones de estos motivos. También el tratar de estructurar el discurso musical teniendo en cuenta la distribución estrófica del poema no garantiza una homogeneidad a sabiendas de que este poema posee una distribución irregular en la cantidad de versos por cada estrofa, aunque la segmentación del discurso musical por estrofas puede funcionar se hubiese podido estructurar con más rigor este aspecto. Aun así, no ha sido excusa para no intentar hilar las estrofas en el discurso musical independiente del resultado que se haya logrado. Se recomienda escuchar la composición (Anexos D y E).

6.3 PROCESO CREATIVO MELÓDICO, ARMÓNICO Y RÍTMICO PARA LA ORGANOLOGÍA QUE CONFORMARÁ LA COMPOSICIÓN MUSICAL.

Es importante aclarar que este proceso fue análogo al proceso de estructuración de la composición musical. La división de estas partes es únicamente para la estructuración de este informe.

El cifrado armónico empleado en el presente análisis es el anglosajón debido a su sencillez y claridad para cifrar extensiones de un acorde triada, acordes suspendidos y con notas añadidas.

Tabla 10, Conversión cifrado de las notas en español al anglosajón

Español	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si
Anglosajón	C	D	E	F	G	A	B

Los sostenidos y bemoles se manejan igual, los acordes menores se cifran con una “m” minúscula al lado derecho de la nota, por ejemplo: Cm. Todas las características del acorde se colocan al lado derecho de la nota, por ejemplo: el cifrado para Do menor con séptima menor sería el siguiente: Cm7. Para acordes mayores no se

coloca ninguna letra para aclararlo, la nota por si sola denota la característica del acorde mayor, por ejemplo el cifrado para Do mayor es: C, para Do mayor con séptima mayor, se especifica colocando la abreviación “maj” de mayor⁵⁵ y el número 7, es decir, Cmaj7. En cuanto a las extensiones, también, se colocan al lado derecho entre paréntesis, por ejemplo: Cm7 (9), Cmaj7 (11#), C7 (9b).

6.3.1. Relación de la estructuración melódica de la composición musical Nocturno I, con la métrica de los versos del poema homónimo. la creación melódica es definida según, Erns Toch, por la línea de altitudes y el ritmo que en este caso se relaciona con la acentuación de las palabras. La métrica de los versos ha sido adaptada a figuras rítmicas en adición a líneas de altitudes. Las figuras rítmicas y su relación con la melodía se ilustrarán después de exponer las líneas de altitudes.

ESTROFA I. El ámbito melódico de esta estrofa, oscila entre en un A3 y un A4. Las líneas de altitudes son rectas, y descendentes. Esto discrepa con el movimiento de los demás versos y el color melódico sugerido, como, por ejemplo, la melodía llana del primer verso se distingue notoriamente del canto del segundo verso que inicia con un intervalo de séptima mayor ascendente.

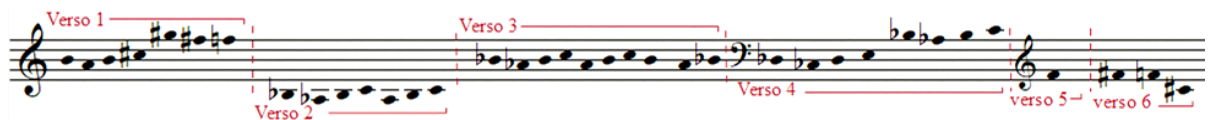
Imagen 36, Línea de altitudes de los versos Estrofa I.



El ámbito melódico es aproximado a una octava, desde la nota más grave A3, hasta la más aguda A4. Esto teniendo en cuenta a la soprano y la contra-alto, quienes llevan la melodía.

ESTROFA II. El protagonismo de los versos se intercala entre las voces, dando pie a un contrastante cambio en el ámbito melódico, que oscila desde un B2 a un G#5. Los cantos son líneas melódicas onduladas en su mayoría, a excepción del canto llano de los dos últimos versos. El uso del intervalo de segunda mayor es reiterativo, ascendente y descendente. Los grandes saltos están marcados por el cambio de registro (de voz) más no por la construcción melódica, esto con la intención de resaltar el texto y de entrelazar las voces cambiando el protagonismo melódico entre ellas como recurso textural.

Imagen 37, Línea de altitudes de los versos Estrofa II.



⁵⁵ Major: del inglés, en español significa “mayor”.

**La melodía del verso cinco se divide entre el bajo y el tenor, comenzando el tenor sobre la última sílaba que canta el barítono.*

ESTROFA III. La melodía principal figura en la soprano hasta el verso 4 y en los versos 5 y 6 en la contra-alto. Es característico de esta sección la claridad tonal y el contrapunto imitativo basado en el canto de la soprano, al igual que el movimiento melódico ondulante. El ámbito melódico en general ocupa casi dos octavas desde F#3 y hasta F5.

Imagen 38, Línea de altitudes de los versos Estrofa III.



ESTROFA IV. En esta estrofa es frecuente el uso del unísono. El tenor y el bajo realizan la melodía, En los versos 2 y 4 las voces cantan al unísono con desviaciones en los finales de las frases realizando el acorde correspondiente. La soprano y las contra-alto responden al unísono con contramelodías. Es importante recordar que el ámbito melódico en su totalidad se realiza teniendo en cuenta la melodía principal, en este caso, su ámbito es mayor a dos octavas, entre D3 y F#5.

Imagen 39, Línea de altitudes de los versos Estrofa IV.



ESTROFA V. Esta estrofa presenta gran contraste expresivo en la voz con el uso del recitativo, insinuación predominante de la voz hablada. La ausencia de núcleo en algunos sonidos es para acudir a la voz hablada más que cantada. La curva melódica es llana y el ámbito es de cuarta justa, entre G#3 y C#4.

Imagen 40, Línea de altitudes de los versos Estrofa IV.



ESTROFA VI. Esta es la estrofa más larga, musicalmente se divide en tres partes, la primera, de los dos primeros versos, la segunda del verso 3 hasta el verso 8 y la tercera parte del verso 9 al 10. El verso dos insinúa la voz hablada, en contrapunto con la melodía del verso 1. El ámbito melódico es de dos octavas en su totalidad, entre F#2 y F#5.

Imagen 41, Línea de altitudes de los versos Estrofa VI, parte 1



Imagen 42, Línea de altitudes de los versos Estrofa VI, parte 2.



ESTROFA VII. Está estrofa consta de dos versos. La amplitud de la melodía es inferior a las 2 octavas, entre A3 y F#5.

Imagen 43, Línea de altitudes de los versos Estrofa VII.



Se anexa a continuación una partitura con la melodía y el ritmo métrico de los versos traducido a figuras rítmicas.

Métrica de los versos y su relación con la melodía

Melodía

Ritmo Métrica

Es - cu - cha Ten - go mie - do a - fue - ra llue - ve yel ca - er de las go - tas

me pa - re - ce con su rit - mi - coa - cen - to un ro - sa - rioa - na - ri - llo que hilva - na - ra

na - ra te - la - ra - ñasos - cu - ras en mis de - dos la ven - ta - na seen - tre a - bre brus - ca

men - te al im - pul - so del vien - to y/u - na rá - fa - ga fri - a que hue - lea tie - rra hú - me

da se - es - con - de en - tre mi le - cho y mea - rro - ja los pe - ta - los mar - chi - tos y me be - sa con ra - bia los ca -

LENTO (♩=60)

Lento

2 Métrica de los versos y su relación con la melodía

25 **ANDANTE** (♩=90)

m

be - llos *mf* A - pe - sar de tu a - mor hoy ten - go mie - do Ha - ce tan - to

rit

be - llos A - pe - sar de tu a - mor hoy ten - go mie - do Ha - ce tan - to

31

m

que el fri - o de tu a - sen - cia me tie - ne en las pe - num - bras del re - cuer - do

rit

que el fri - o de tu a - sen - cia me tie - ne en las pe - num - bras del re - cuer - do

36

m

con las pu - pi - las hú - me - das de no - ches y los la - bios se - lla - dos con tus be - sos

rit

con las pu - pi - las hú - me - das de no - ches y los la - bios se - lla - dos con tus be - sos

40

m

y mien - tras oi - go el go - tear del a - gua en las pá - li - das cá - ba - nas me tien - do

rit

y mien - tras oi - go el go - tear del a - gua en las pá - li - das cá - ba - nas me tien - do

44

m

co - mo u - na flo - ra - ción de pri - ma - ve - ra en las ne - va - das ho - jas del in - vier - no

rit

co - mo u - na flo - ra - ción de pri - ma - ve - ra en las ne - va - das ho - jas del in - vier - no

49

m

El fri - o de las bru - mas me se - du - ce y mi al - ma es un

rit

El fri - o de las bru - mas me se - du - ce y mi al - ma es un

52

m

sol en el si - len - cio y/a fuer - za de bus - car en los o - ca - sos tus mis - te - rio - sos o - jos

rit

sol en el si - len - cio y/a fuer - za de bus - car en los o - ca - sos tus mis - te - rio - sos o - jos

55

m

de bo - he - mio sien - to el pla - cer de se - pul - tar en nie - ve la lla - ma'a - zul

rit

de bo - he - mio sien - to el pla - cer de se - pul - tar en nie - ve la lla - ma'a - zul

60

m

que i - lu - mi - nó mi cuer - po La llu - via rom - pe sus cris - ta - les fi - nos

rit

que i - lu - mi - nó mi cuer - po La llu - via rom - pe sus cris - ta - les fi - nos

66

ALLE GRO (♩=139)

m

en la no - che de os - cu - ro ter - cio - pe - lo Mis o - jos bus - can tus pu - pi - las hon - das

rit

en la no - che de os - cu - ro ter - cio - pe - lo Mis o - jos bus - can tus pu - pi - las hon - das

70 *Un poco con voz hablada*

m

mis ma - nos la ca ri - cia de tus de - dos y al ten - der - me en las sa - ba - nas

rit

mis ma - nos la ca - ri - cia de tus de - dos y al ten - der - me en las sa - ba - nas

74

m

he - la - das y des - tren - zar can - sa - da mis ca - be - llos

rit

he - la - das y des - tren - zar can - sa - da mis ca - be - llos

78

m

sien - to el va - ci - o de la - bra - zar las som - bras de per - se - guir la

rit

sien - to el va - ci - o de la - bra - zar las som - bras de per - se - guir la

84

m

bri - llan - tez de un sue - ño y ser tan so - lo en tu bo -

rit

bri - llan - tez de un sue - ño y ser tan so - lo en tu bo -

92

m

he - mia - e - rran - te la a - sor - di - na - da mú - si - ca de un ver - so

rit

he - mia - e - rran - te la a - sor - di - na - da mú - si - ca de un ver - so

98 *Cálido y amoroso*

m

La — llu — via ca — e/en me — nu — di — tas — go — tas — y/a — qui/en mi

rit.

La — llu — via ca — e/en me — nu — di — tas — go — tas — y/a — qui/en mi

104

m

al — ma — se — re — tuer — ce el te — dio —

rit.

al — ma — se — re — tuer — ce el te — dio —

6.3.2 Análisis de los elementos armónicos y texturales. En esta parte se ilustra con la ayuda de fragmentos de la obra musical Nocturno I, los elementos armónicos escalísticos y texturales presentes en la obra. Se recomienda escuchar el audio en simultaneo con la partitura disponibles en los Anexos C, D y E.

En la textura se tendrán en cuenta la relación de los instrumentos con el coro, la relación entre los instrumentos y la relación entre cada una de las voces del coro. Arpeggios, polirritimia, polimetría, polifonía, acompañamiento. En general la mayoría de las partes vocales son corales y no sobrepasan la tesitura de las mismas. Los solos son realizados por las por voces femeninas, determinados por la feminidad del texto poético. En cuanto a los instrumentos, las bandolas cumplen un papel melódico y en pequeños fragmentos realizan acordes, el tiple tiene función armónica y melódica, la guitarra usualmente refuerza la armonía con acordes variando la textura en la que se exponen, y el contrabajo redobla los sonidos graves de la guitarra, aunque, en algunos momentos se distingue de esta doblando melodías que realiza el coro o las bandolas.

Para la distribución de las voces y el papel de cada instrumento en la obra se tuvo en cuenta el registro y la función que desempeñan normalmente en el ámbito orquestal de melodía y acompañamiento. El registro en su totalidad la obra oscila entre E1 y un F#6, límite marcado por el contrabajo y la bandola 1. Técnicamente la única voz que excede el registro básico hacia los graves es la contralto, requiriendo en la obra que cante un F#3.

PRIMERA ESTROFA.

Compás 1 al 14. La armonía se ciñe alrededor de B Locrio #2 cuándo la melodía y el acompañamiento, realizado por los instrumentos, se dan de manera simultánea, gracias a que la soprano y la mezzo realizan la nota de C# en el momento en que el tiple, la guitarra y el contrabajo realizan los acordes de Bm7(b5) y Dm; en toda la frase, la melodía que es realizada por las voces, está construida sobre la escala de B dórico y B lidio dominante con omisión del tercer grado de la escala. Además, las bandolas realizan un ostinato de segundas mayores entre las notas G# (bandolas 2) y A# (bandola 1), con una variación rítmica e intervalica (compás 9), la idea de este ostinato es realizar una evocación de las gotas de lluvia, que se menciona en el poema *Nocturno I, /escucha afuera llueve/*

Imagen 43, Fragmento del Nocturno I, Estrofa I, compás 5 al 11. Enlaces armónicos, escalas y ostinato.

Harmonic labels above the staves: **Bm7(b5)13**, **Dmaj7/A**, **B lidio dte (omit 3ra)**, **Bm7(b5)#2**.

Labels within the score: **Melodía en B dórico (omit 3ra)**, **Ostinato**, **Ped. dolce**, **pp**, **pizz**, **#2**.

Lyrics for Alto: Ten-go mie-do a-fue-ra llue-ve yel ca-er de las go-tas con su rit-mi-coa-

Textura: Melodía con acompañamiento

Compás 15 al 18. Transición a la estrofa II por medio de una semicadencia y cambio de tempo de un *Largo* a un *Lento*. Del compás 15 al 17 el tiple, la guitarra y el contrabajo realizan un cambio armónico con la nota añadida de C#, formando el acorde B locrio #2, mientras que las bandolas continúan el ostinato con variaciones rítmicas e intervalicas. En el compás 17 la soprano realiza la melodía en B dórico y las bandolas los adornos en A mayor y a partir del quinto tiempo de dicho compás el tiple, la guitarra y el contrabajo realizan el acorde de Asus2. En el compás 18 La disposición mixta de las voces en el coro proporciona un poco de lucidez al acorde

de B(9) omitiendo la tercera (y en todo el conjunto instrumental), la disposición cerrada del acorde Bdim#9/F en los instrumentos de cuerda pulsada genera estridencia y brusquedad (con ayuda del *fortísimo* y el realce de armónicos por la disposición del acorde) importante para conjugar la música con el texto que dice /La ventana se entreabre bruscamente/.

Imagen 44, Fragmento del Nocturno I, Estrofa I y II, compás 15 al 18. Enlaces armónicos, escalas y ostinatos.

The musical score for 'Nocturno I' (Fragmento del Nocturno I, Estrofa I y II, compás 15 al 18) is presented in a multi-staff format. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are at the top, with lyrics in Spanish. The instrumental parts (Bandola 1, Bandola 2, Tiple, Guitarra, Contrabajo) are below. The score is marked with various musical notations and annotations:

- Harmonic changes:** Bm7(b5) #2 → Asus2 → Bdim/F(#9).
- Tempo:** LENTO (♩=60).
- Scale:** B dórico (omit 3ra).
- Annotations:** Ostinato, Adorno, polirritmia, Metálico.
- Dynamic markings:** pp, mp, mf, f.
- Vertical text:** HOMOFONIA.
- Textura:** Melodía con acompañamiento.

SEGUNDA ESTROFA (COMPÁS 17 al 26). La llegada a esta estrofa se da en el compás 17, en la página anterior se ilustra este compás.

Compás (19-24). La tensión armónica tiene continuidad con la sonoridad de la escala por tonos enteros a partir de Bb. En el compás 20 se da una desviación ½ tono por debajo al Bb en la contramelodía que realiza el bajo. Del compás 22 al 23 la guitarra y el contrabajo aumentan la tensión realizando sonidos no

correspondientes con la escala hexatónica de Bb, un acorde Bsus2 con el bajo (guitarra y contrabajo) en F. En el compás 24 se retoma el acorde de Bbsus2(#5).

Imagen 45, Fragmento del Nocturno I, Estrofa II, compás 19 al 23. Enlaces armónicos, escalas y ostinatos.

Bbsus(#5)

Soprano
vien - to
p

Alto
vien - to
p

Tenor
al im - pul - so del vien - to
mf

Bass
al im - pul - so del vien - to
mp

Melodía en Bb hexatónica

fri - a
p

hú - me - da
p

y/u - na rá - fa - ga
mf

que hue - lea tie - rra hú - me - da
mf

Ostinato

Bandola 1
mp

Bandola 2
mp

Tiple
Brisa
mp

Guitarra
p dolce

Contrabajo
p

Rasgueado hacia abajo

pesante

Bsus(b5)/F

Textura: Melodía con acompañamiento

Compás 25-26 (Puente, final de la Estrofa II). El coro realiza la transición a la siguiente estrofa sin acompañamiento instrumental; la disposición de las voces es cerrada (dinámica en *piano*) y el enlace entre cada acorde se da por nota común.

Imagen 46, Fragmento del Nocturno I, Estrofa II, compás 24 al 26. Final de frase, puente.

Bm(b5)/F Bb/F# Bm(b5)/F# G7(#11)/F

Lento

24

Soprano

Alto

Tenor

Bass

24

Textura: Melodía con acompañamiento (voces) en textura homofónica)

TERCERA ESTROFA (compás 27- 48). El texto expresa más claridad en su temática y de igual forma se entretajan melodías más claras en la tonalidad de A mayor; armónicamente predominan acordes suspendidos con notas añadidas, estas notas añadidas son prestamos de la escala A doblemente armónica. También, se genera un cambio de textura donde los instrumentos realizan arpeggios, polirritmia, melodía y contramelodías. Del compás 27 al 36 el centro tonal es A mayor, el tema se desarrolla por medio de la imitación en las voces. Los instrumentos acompañantes apoyan la sonoridad de la escala y crean pequeños contrastes usando notas añadidas, como A# o Bb y perteneciente a A doblemente armónica, mientras que del compás 37 al 44 la sonoridad es un poco más tensionante con respecto a la frase anterior, inicialmente en F# menor (37-40), relativo menor de A mayor, y posteriormente se recurre al uso de la polimodalidad entre F frigio (voces) y D menor armónica con el acorde que se genera en el tercer grado de la escala F aumentado en este caso con la adición de Bb y la nota añadida de F# o Gb dispuesta melódicamente al igual que en F#menor como nota común nota entre ambos acordes.

La elección de este centro tonal (A mayor) y de la imitación melódica hace referencia a que es usado por Gustav Holst en Ode to Death, como se muestra en el Anexo F dedicado al análisis de esta obra.. Holst realiza esta imitación de forma descendente y en la escala de A mayor pentatónica, en cambio, en el Nocturno I la dirección de la melodía es ascendente y se acude al pentafonismo en los acordes que realizan la guitarra y el tiple, mientras las voces usan en plenitud la escala de A mayor.

Imagen 47, Fragmento del Nocturno I, Estrofa III, compás 30 al 36. Armonía, cambio textural, polirritmia.

Tonalidad: A Mayor (modo A jónico)

IMITACIÓN MELÓDICA

Soprano: *mf* A - pe - sar de tua - mor hoy ten - go mie - do

Alto: *mf* A - pe - sar de tua - mor hoy ten - go mie - do

Tenor: *mf* A - pe - sar de tua - mor hoy ten - go mie - do

Bass: *mf* A - pe - sar de tua - mor hoy ten - go mie - do

Bandola 1: *mp* *p*

Bandola 2: *mp*

Tiple

Guitarra: *4/4*

Contrabajo: *Esus Esus#4 Asus2 Asusb2 Esus Esus#4*

3/4 **polimetría** **3/4** **4/4**

Textura del acompañamiento en arpeggios, acordes en bloque y contramelodía en relación polimétrica [4/4 vs 3/4]

Compás 45-48. En el final de la estrofa se retorna a A mayor pentatónica con el uso de la novena bemol en la bandola 1 de manera tenue. También, predomina el reposo gracias al uso de acordes suspendidos y el cambio textural.

Imagen 48, Fragmento del Nocturno I, Estrofa III, compás 45 al 48. Armonía, cambio textural, polirritmia.

Soprano: *Me dulce*

Alto: *Me dulce* con las pu - ri - las hú - me - das de no - ches y los lá - bios se - ña - dos con tus be - sos

Tenor

Bass

Bandola 1: *p dulce-ligado* **9b** **nota de color**

Bandola 2: *mp* un poco brillante

Tiple: *Esus 4* *Esus 4 (9)* *DMaj7*

Guitarra: *mp dulce*

CUARTA ESTROFA (Compás 49-63). La sonoridad de esta sección surge nuevamente de A mayor, con predominancia en acordes suspendidos y menores. La construcción melódica se genera a través de la escala pentatónica mayor de D (omitiendo el tercer grado de la escala) y D menor con uso de la 9na y la 6ta mayor del compás 58 al 59; en la semicadencia y cadencia se presenta A mayor y préstamos a A doblemente armónico. Las bandolas durante toda esta sección realizan un ostinato en segundas mayores que forma polirrítmica 2:3 entre ambas, para de nuevo evocar *la lluvia*; mientras el bajo y la guitarra refuerzan la armonía y posteriormente densifican levemente la textura con un ostinato que marca el pulso.

Imagen 49, Fragmento del Nocturno I, Estrofa IV, compás 58 al 63. Armonía, cambio textural, homofonía, polirritmia y polimetría

The image shows a musical score for a vocal and instrumental ensemble. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are in D minor, with lyrics in Spanish. The instrumental parts (Bandola 1, Bandola 2, Tiple, Guitarra, Contrabajo) are in 5/4 time and feature a 2:3 polyrhythm. The score is annotated with 'D menor', '3ra m', 'Bbm(Maj7)', and 'A6'. A green bracket on the right side of the vocal parts is labeled 'HOMOFONIA'. A red bracket on the left side of the instrumental parts is labeled 'Acompañamiento instrumental en ostinato'.

El uso de este ostinato en 5/4 es tomado del análisis realizado *Ode to Death*, como se muestra en las imágenes 15 y 16 de la página 54.

Puente instrumental (compás 64-69). Esta frase es un puente para conectar la estrofa IV con la estrofa V. El ostinato realizado por la guitarra y el contrabajo en la frase anterior se mantiene hasta el compás 67, sobre este ostinato el tiple realiza los acordes de Asus2/E, Asus2(6)/E, Dmaj7, Dsus2maj7 y Dmaj7add6, Mientras que la melodía es realizada por las bandolas en la A mixolidio y las sustituciones armónicas marcadas por el tiple.

Imagen 50, Fragmento del Nocturno I, Puente instrumental, compás 64 al 69

Bm7(b5) **Bm7(b5)#2/F**

Tenor
Bass

A mixolidio

Bandola 1
Bandola 2
Tiple
Guitarra
Contrabajo

Asús2/E Asus2(6)/E Dmaj7 Dsus2maj7 Dmaj7add6

Ostinato en 5/4

Anticipación de motivo de la estrofa V

Es - cu - cha

ESTROFA V (compás 70-81). En esta estrofa, la voz se vale del recurso técnico y expresivo que brinda el recitativo que se inclina hacia la voz hablada, llevado a cabo por la contralto, acompañada por la soprano, el tenor, y el bajo con un ostinato breve, y la guitarra y el contrabajo con una textura arpegiada marcando la armonía correspondiente, siendo de carácter modal con enlaces entre E lidio - D# frigio – A lidio, gracias a notas comunes entre estos acordes.

Imagen 51, Fragmento del Nocturno I, Estrofa V, compás 74 al 79. Recitativo contralto

The image displays a musical score for a piece titled "Textura: Melodía con acompañamiento". The score is written for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a band (Bandola 1, Bandola 2, Tiple, Guitarra, Contrabajo). The vocal parts are in Spanish, with lyrics such as "Es - cu - cha", "Mi - al - ma", and "Es - cu - cha". The instrumental parts include a Tiple part with a red arrow indicating a chord progression from Esus#4 to D#m/F# to Asus#4, and a Guitarra part with a similar progression. The score is divided into measures, with a 12-measure bar line indicated at the beginning of the first measure.

ESTROFA VI (compás 82-125). Esta es la estrofa más larga, formada por 10 versos, musicalmente ha sido estructurada en dos partes: la primera parte en un periodo de dos frases, la primera frase vocal y la segunda instrumental del compás 82-97; la segunda parte, del compás 98-125, es la más larga, dividida en 3 frases.

Estrofa VI Primera parte (compás 82-97)

Compás 82-86. En esta frase, hasta el compás 84 se presenta líneas melódicas realizadas por las voces en la escala hexatónica a partir de C, siendo en este caso armonizadas por acordes y contramelodías ajenas a dicha escala. La bandola 1 y el tiple realizan acompañamiento melódico generado por la escala de A jónico, formando una relación politonal respecto a las voces, mientras que el contrabajo, la guitarra y la bandola 2 vinculan más disonancia armonizando las voces con acordes que incluyen algunos sonidos pertenecientes a la escala hexatónica por tonos enteros de C tales como, Fm, F.

Imagen 52, Fragmento del Nocturno I, Estrofa VI compás 82 al 89. Puente instrumental.

The musical score for Estrofa VI, compás 82-89, is presented in a multi-staff format. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are in 4/4 time, while the instrumental parts (Bandola 1, Bandola 2, Tiple, Guitarra, Contrabajo) are in 3/4 time. The score is annotated with 'C Hexatónica' and 'Gsus' for the vocal parts, and 'A mayor' for the instrumental parts. The instrumental parts are marked with 'mp' and 'p' dynamics. The vocal parts are marked with 'mp' and 'mf' dynamics. The score is divided into two sections: the first section (compás 82-86) is marked with 'C Hexatónica' and the second section (compás 87-89) is marked with 'Gsus'. The instrumental parts are marked with 'A mayor'.

Vocal Parts:

- Soprano:** La llu - via rom - pe sus cris - ta - les fi - nos
- Alto:** en la no - che de os cu - ro ter - cio - pe - lo fi - nos
- Tenor:** La llu - via rom - pe sus cris - ta - les fi - nos
- Bass:** rom - pe rom - pe fi - nos

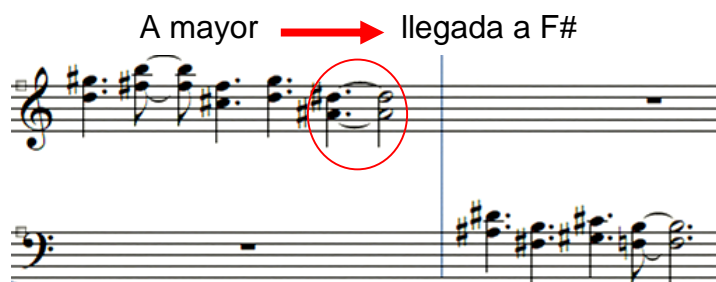
Instrumental Parts:

- Bandola 1:** mp
- Bandola 2:** p, mp, mf
- Tiple:** mp, mf
- Guitarra:** p, mp, mf
- Contrabajo:** Fm, F#, G

INSTRUMENTAL (Compás 89-97). Esta frase se divide en dos partes: la primera, por la continuidad del motivo que realiza la bandola 1 y el tiple en la frase anterior, solo que esta vez el tiple es reemplazado por la guitarra, en adición al cambio sutil de A mayor a F#Mayor; y la segunda por dos compases, en juego de arpeggios en Bm7(b5) y A, realizado por todos los instrumentos, que impulsan la entrada de la siguiente sección.

Compás 89-95.

Imagen 53, Cambio de modo en motivo por cuartas, de A a F#.



Compás 96-97. Arpeggios de Bm7(b5) (inicialmente con bajo en F) y A (inicialmente con el bajo en C#).

Imagen 54, Final de frase compás 95-96, arpeggios quebrados y ascendentes.

Bm7(b5) → A

Estrofa VI segunda parte (compás 98-125). El comienzo de esta sección contrasta con un carácter ágil y vivaz.

Compás 98-105. La progresión armónica se basa en A Mayor y A Mayor armónico, con cuatro acordes acompañados melódicamente por sonidos de la escala a la que

pertenecen. La homofonía es predominante en el coro, acompañado por los instrumentos (bandolas, tiple, guitarra y contrabajo) que entre si forman una textura generalmente homofónica.

Imagen 55, Fragmento del Nocturno I, Estrofa VI compás 101 al 105.

F#m Bm7(b5) #2/F Esus2(6) D13/F#

HOMOFONIA

Soprano: *nos de - dos y al ton - dor - me en las sa - ba - nas he - la - das can - sa - da*

Alto: *de nos de - dos y al ton - dor - me en las sa - ba - nas des - tren - zar can - sa - da mis ca - be - llos*

Tenor: *y al ton - dor - me en las sa - ba - nas des - tren - zar can - sa - da mis ca - be - llos*

Bass: *y al ton - dor - me en las sa - ba - nas he - la - das can - sa - da*

Bandola 1: *mf*

Bandola 2: *mf*

Tiple: *mf*

Guitarra: *mf*

Contrabajo: *mf*

Textura: Melodía con acompañamiento

Compás 106-115. En ésta frase (de 11 compases) La progresión armónica es dada por escalas ascendentes (pentatónicas y menores), con las cuales se busca generar enlaces rápidos, suaves y melodiosos con respecto a lo sucedido con anterioridad. La melodía (Alto) no tiene grandes saltos, construida de manera que sea afín con la armonía. Técnicamente, en la Alto se recurre a la insinuación de la voz hablada, acompañada por la soprano y los instrumentos.

Imagen 56, Fragmento Nocturno I, Estrofa VI, compás 106 al 111.

Asus4(9) D6/A BMaj7/A Dm7/A BbmMaj7 Asus2(13)

Soprano

Alto

Tenor

Bass

ESCALAS: Dsus2 A pent. mayor Bbmaj7 F pent. mayor Bb m. melódica A pent mayor.

Bandola 1

Bandola 2

Tiple

Guitarra

Contrabajo

Textura: Melodía con acompañamiento

Compás 116-125. Está frase destaca por el uso del unísono (homofonía) entre el coro y los instrumentos, especialmente en la primera semifrase. La melodía se mueve, en su totalidad, en D menor melódica y la escala hexatónica de tonos enteros descendente desde Bb sobre un acorde de Bm(5b)/F.

Imagen 57, Fragmento Nocturno I, Estrofa VI, compás 117 al 124.

D menor melódica

Bb hexatónica

Textura homofónica

Bm(5b)/F

HOMOFONIA

ESTROFA VII (Compás 126-137). Esta es la estrofa más corta, consta de dos versos. La mayor parte de la frase está construida sobre A mayor, y en el compás 131-132 realiza un intercambio breve a F#.

En el final de la frase y de la obra (compás 137), se acude de nuevo a la textura homofónica en todas las voces. El acorde final está construido sobre A mayor con notas añadidas como el B, el F y el D, que recopilan características sonoras escuchadas reiterativamente en la obra. Este acorde se puede definir como la mixtura entre A mayor y Bm7(b5). En este caso se coloca el A como nota fundamental, realizada por el contrabajo en su octava correspondiente para sugerir de la sonoridad de A b6 (9-11).

Imagen 58, Fragmento Nocturno I, Estrofa VII, compás 127 al 134.

127

Soprano *p* La - llu - via ca - e'en me - nu - di - tas go - tas

Alto *p* me - nu - di - tas go - tas y/a - quíen mi al - ma se re - tuer - ce

Tenor *p* me - nu - di - tas go - tas

Bass *p* me - nu - di - tas go - tas

A Asus(13) A Asus2 F# A arm. Sva

Bandola 1 *pp* arm. Sva

Bandola 2 *pp* arm. Sva

Tiple *mp* ligero y ligado *pp*

Guitarra *ligero*

Contrabajo 127

Textura: Melodía con acompañamiento

Imagen 59, Fragmento Nocturno I, Estrofa VII, compás 135 al 137.

135 Ab6(9) Ab6 (9)(11)

Soprano *pp* el te - dio

Alto *pp* el te - dio

Tenor *pp* el te - dio

Bass *pp* el te - dio

Bandola 1 135 *p* *pp*

Bandola 2 *pp*

Tiple *pp*

Guitarra *p* *pp*

Contrabajo 135 arco

HOMOFONIA

CONCLUSIONES PRELIMINARES. Se concluye que el centro tonal más recurrente es el de A mayor, usado en las estrofas III, IV y VII, nombrado también A jónico el cual ocupa en el orden que propone Persichetti de los modos del más *Sombrío* al más *Brillante*, un lugar entre los más brillantes. La textura más usada en las voces es la homofónica ya que ayuda a que el texto sea más entendible, es por esto que es probable que el uso de la polifonía no permite entender ciertas partes del texto, especialmente cuando se yuxtaponen diferentes versos. Con el uso únicamente del canto silábico también podría perderse legibilidad, es recomendable para una futura revisión de la composición Nocturno I recurrir al canto melismático y neumático para generar descanso y variedad.

7. CONCLUSIONES

- Se logró crear una composición musical para Cuarteto vocal mixto, Cuarteto típico andino colombiano y Contrabajo, significando la novedad en la integración este formato instrumental.
- Se logró utilizar el texto poético *Nocturno I* en la creación de una composición musical rememorando a la autora de dicho poema Gertrudis Peñuela “Laura Victoria” (1904 -2004) quien fue una figura importante en la poesía femenina colombiana del siglo XX.
- Se logró crear la composición musical gracias a los conocimientos adquiridos durante el proceso de formación del pregrado en licenciatura en música, el cuál ayuda a conocer las posibilidades técnicas de los instrumentos que se emplean en la composición musical, escribiendo música para dichos instrumentos y teniendo la posibilidad de interactuar con ellos sea por medio de la escucha o interpretándolos para poder conocerlos acústicamente, durante el proceso de formación, proporcionando fluidez al proceso creativo musical.
- Se logró observar con la ayuda de la descripción del proceso creativo y del análisis de los elementos teórico musicales utilizados en la composición *Nocturno I*, que es importante no establecer únicamente como elemento estructural la división estrófica de un poema ya que si se hubiesen vinculado desde un principio otros aspectos en la estructuración de la composición se hubiera generado más asertividad en la coherencia del discurso musical.
- Es importante conocer las posibilidades técnicas de los instrumentos que se emplean en la composición musical, parte de ello se logra escribiendo música para dichos instrumentos y teniendo la posibilidad de interactuar con ellos sea por medio de la escucha o interpretándolos para poder conocerlos acústicamente. Tener experiencia en el manejo de los instrumentos de cuerda pulsada y las voces, brindo fluidez al proceso creativo musical.
- Se concluyó que es posible que se realicen cambios posteriormente a la composición musical *Nocturno I*, ya que esta obra después de terminado el proceso de investigación se someterá a un periodo de cubación para madurar la escucha y critica de la obra.

8. RECOMENDACIONES

Se recomienda:

- Continuar promoviendo la realización de procesos creativos en el ámbito de la composición musical.
- Que el acto creativo siempre se complemente con las respectivas indagaciones teóricas y técnicas de los elementos implicados en dicha acción y se equilibre con la intuición.
- Continuar generando procesos, como este, en los que se exponen y resaltan escritores colombianos.
- Desarrollar la objetividad en el proceso de auto-escucha y buscar renovar la manera en la que se percibe lo creado para adentrarse en el auto-descubrimiento de lo que se crea, como de sí mismo, con la ayuda del fortalecimiento del conocimiento de los elementos teóricos y del cómo aplicarlos en el proceso de creación musical.

BIBLIOGRAFÍA

EGGEBRECHT, Hans Heinrich. DALHAUS, Carl. ¿Qué es la música? Barcelona, Acantilado, 2012.

TOCH, Erns. Elementos Constitutivos de la Música. Barcelona, IDEA BOOKS S.A. 2001.

JAY GROUT, Donald. Historia de la música Occidental I. Alianza Editorial S.A. Madrid, 1984,1986, p 60-61.

PERSICHETTI, Vincet. Armonía del Siglo XX. Madrid. Real Musical. 1985 de la versión española.

SCHOENBERG, Arnold. Tratado de Armonía. Madrid. REAL MUSICAL. 1974,

TOCH, Ernst. La melodía. Barcelona. Editorial Labor S.A.1989

TOCH, Ernst. Elementos Constitutivos de la Música. Barcelona, IDEA BOOKS S.A. 2001

YEPES, Gustavo. Tratado del lenguaje tonal. Medellín. 2014

LLACER PLA, Francisco. Guía Analítica de Formas Musicales Para Estudiantes. Madrid. REAL MUSICAL. 2001

DE LA MOTTE, Dietter. Tratado de Armonía. Barcelona. Ideas Book, S.A. 1998

GONZÁLEZ AGUIERRE, Umberto de Jesús. Conceptos Poéticos para Bachillerato. Pereira. Fondo Editorial de Risaralda. 2013

JARAMILLO ARIAS, Jaime. Teoría del Jazz. Colombia. 2014

CIBERGRAFÍA

LATHAM, Alison. Diccionario Enciclopédico de la Música. México D.F. Fondo de Cultura Económica. 2008

DLE. Madrid. Real Academia Española [en línea] 2017. [revisado 10 de noviembre de 2017]. Disponible en Internet: <http://dle.rae.es>

SCHOENBERG, Arnold. Fundamentos de la Composición Musical. Madrid. REAL MUSICAL. 2004.

GUILERA, Llorenc. Anatomía de la Creatividad. FUNDIT. 2011.

STRAVINSKY, Igor. Poética Musical. [en línea]. Monoskop Org, Citado 13 de octubre del 2014. [revisado en el 2017]. Disponible en Internet: https://monoskop.org/images/e/ee/Stravinsky_Igor_Poetica_musical.pdf

HOLST, Gustav. Ode to Death. Partitura Completa. [en línea]. Disponible en Internet: [http://imslp.org/wiki/Ode_to_Death,_Op.38_\(Holst,_Gustav\)](http://imslp.org/wiki/Ode_to_Death,_Op.38_(Holst,_Gustav))

VALLEJO, Polo. Del pulso a la poliritmia. En: Quodlibet: revista de especialización musical, 1995, No. 2, , págs. 35-58

MACNAB, Philippe. Intro to Metric Modulation. [en línea] Video, 11 de junio 2015. [Revisado en el 2017] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HOvvAs5FILk&t=301s>

PAÉZ ESCOBAR, Gustavo. Itinerario, XIII. Citado por, MIZHARI, Irene. La poesía Erótica de Laura Victoria. Literatura y Diferencia. Escritoras Colombianas del Siglo XX. Bogotá D.C., Medellín. Ediciones UNIANDES, Editorial Universidad de Antioquía, 1995

SERRANO, Lilian. El Tiple, un patrimonio cultural. En: El Mundo.com. Medellín, 28 de junio del 2009. [en línea]. Disponible en: <http://www.elmundo.com/portal/pagina.general.impresion.php?idx=120432>

AMMER, Christine. The Facts on File Dictionary of Music. Facts on File Inc. Revised edition (2004).

CARRIÓN ARÉVALO, Eduardo. Composición Coral a partir de un fragmento del poema "ROSTRO DE VOS" de Mario Benedetti. Cuenca-Ecuador, 2012, 47 p. Trabajo de grado (Licenciado en Composición Musical). Universidad de Cuenca, Facultad de Artes. Escuela de Música

SAGÜÉS EISNER, Guillermo. Los pequeños cantos: Estrategias compositivas que operan en la resignificación del vínculo música-palabra. Santiago de Chile, 2010, 226p. Tesis (Magister en Artes con mención en Composición Musical). Universidad de Chile, Facultad de Artes. Escuela de Postgrado.

BEDOYA ÁLVAREZ, Yeison. Contemporandino: Tres piezas de música andina colombiana en Lenguaje Contemporandino. Medellín, 2016, 31 p. Trabajo de Grado (Magister en Composición). Universidad EAFIT, Escuela de Humanidades. Departamento de Música.

TREJOS MEJÍA, Sebastián. Composición de cinco piezas para banda sinfónica en cinco niveles progresivos de dificultad técnica. Pereira, 2014. Tesis Pregrado (Licenciado en Música). Universidad Tecnológica de Pereira, Facultad de Bellas Artes y Humanidades. Escuela de Música